



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO**  
**ESCUELA DE POSGRADO**  
**MAESTRÍA EN LITERATURA ARGENTINA**

**TESIS DE MAESTRÍA**

**TÍTULO:** ESPECTÁCULO, EXPERIENCIA Y VALOR (ES) EN LAS CRÓNICAS ARGENTINAS  
CONTEMPORÁNEAS SOBRE LA VILLA DE CRISTIAN ALARCÓN Y JOSEFINA LICITRA

**MAESTRANDA:** PROF. REGINA CELLINO

**DIRECTOR DE TESIS:** DR. CRISTIAN MOLINA

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
CAPÍTULO 1. LA CRÓNICA ARGENTINA.....	9
1.1. ACLARACIONES PRELIMINARES .....	10
1.2. LAS CRÓNICAS DE INDIAS Y LAS RELACIONES DE LA CONQUISTA .....	13
1.3. LOS COMIENZOS: CRÓNICAS Y RELATOS DE VIAJES EN EL TERRITORIO DEL RÍO DE LA PLATA .....	15
1.4. LA CRÓNICA MODERNISTA: EXTRANJEROS Y NACIONALES .....	19
1.5. FUGAS Y POSIBILIDADES: RELATOS DE VIAJEROS, MEMORIAS Y AUTOBIOGRAFÍAS....	21
1.6. EL OLVIDADO CRONISTA JUAN JOSÉ SOIZA REILLY .....	24
1.7. LAS AGUAFUERTES, DE ROBERTO ARLT.....	25
1.8. WALSH: EL COMIENZO DEL RELATO DE NO-FICCIÓN EN ARGENTINA.....	27
1.9. EL SEGUNDO OLVIDADO: ENRIQUE RAAB .....	29
1.10. LAS CRÓNICAS ANTISENSACIONALES, DE SARA GALLARDO .....	30
1.11. CRÓNICAS CONTEMPORÁNEAS: EL ACERVO DE UNA TRADICIÓN .....	32
CAPÍTULO 2. LAS CRÓNICAS DE CRISTIAN ALARCÓN Y JOSEFINA LICITRA A TRAVÉS DEL ESPECTÁCULO Y LA EXPERIENCIA .....	37
2.1. ENTRE EL SUCESO Y LA NOTICIA: LA CRÓNICA .....	38
2.2. ENTRE LA EXPERIENCIA Y EL ESPECTÁCULO: LA VILLA.....	52
2.2.1. LA EXPERIENCIA .....	52
2.2.2. LA VILLA .....	66
2.2.3. EL ESPECTÁCULO.....	77
CAPÍTULO 3. REFLEXIONES EN TORNO DEL VALOR: LA CRÓNICA EN LA LITERATURA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA.....	98
3.1. NOCIONES Y DEBATES SOBRE EL/LOS VALOR/ES EN LA LITERATURA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA.....	99
3.2. LA CRÓNICA, EN TORNO DE SU VALORACIÓN .....	107

3.3. TRES CASOS: LAS CRÓNICAS ARGENTINAS CONTEMPORÁNEAS.....	112
BIBLIOGRAFÍA .....	122

## INTRODUCCIÓN

El tema de esta tesis de maestría es la emergencia de crónicas porteñas contemporáneas (desde el año 2001 en adelante) en las que se hallan representadas escenas de la villa a partir de dos tipos de lógica del espectáculo —la melodramática y la de los programas informativos del vivo y en directo— y de la participación del cronista en la vida cotidiana dentro del espacio —la villa—. De manera que en las crónicas que examinaremos se manifiesta un modo particular de articular el registro de lo real con el espectáculo. El análisis se centra en tres crónicas que abordan de esa manera la representación de la villa: *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros* (2003), *Si me querés, quereme transa* (2010), ambas de Cristian Alarcón; y *Los otros. Una historia del conurbano bonaerense* (2011), de Josefina Licitra.

El recorte temporal de los textos de la investigación se relaciona con, por un lado, la significativa visibilidad que ha obtenido la crónica dentro de la literatura argentina a partir de la primera década del noventa y de los años 2000 y que se manifiesta en la proliferación no sólo de obras de autor, sino también en antologías como *La Argentina crónica. Historias reales de un país al límite* (2007); *Mejor que ficción* (2012); *Antología de crónica latinoamericana actual* (2012), en las cuales se presenta un muestrario de escritores nacionales y latinoamericanos; también, en la publicación de artículos críticos sobre la crónica y en el otorgamiento de premios y distinciones al género. Por otro lado, la delimitación temporal demarca el contexto en que emergen las obras de nuestro corpus: la crisis política, económica y social surgida en Argentina luego de la implementación de las políticas neoliberales y la renuncia en el año 2001 de Fernando de la Rúa. Desde los avatares históricos ocurridos especialmente el 19 y 20 de diciembre del 2001, la villa — como espacio social diferente pero cercano— y los «villeros» se multiplicaron —no

sólo en número— sino en imágenes televisivas, en noticias periodísticas y en personajes literarios. Si bien los asentamientos precarios o barrios de emergencia han sido constantes en Buenos Aires desde la década del treinta (con la llegada de inmigrantes y de pobladores que emigraron del interior del país a la capital), en los noventa, la villa pasó de ser un asentamiento transitorio a convertirse en un lugar permanente (Aguilar, 2013; Sarlo; 2009; Wortman, 2007). Este fenómeno «villero» se trasladó a la literatura en las novelas *El aire* (1992), de Sergio Chejfec, *Vivir afuera* (1998), de Rodolfo Fogwill, *La villa* (2001), de Cesar Aira, *Puerto Apache* (2002), de Juan Martini, en las cuales, según María Gabriela Muñiz «poco se rescata la posibilidad de un cambio, contrariamente, se hace una lectura menos lógica tanto del espacio como del proceder de los personajes villeros» (2009:2).

Asimismo, debemos aclarar que la representación de la villa no constituye, como podría pensarse, una novedad de los últimos tiempos. Por el contrario, si construimos una serie literaria, la novela de Bernardo Verbitsky (1954), *Villa miseria es también América*, es uno de los hitos clásicos, como así también *Intemperie* (1973), de Roger Pla. Verbitsky describe al pobre urbano y su forma de vida, a la vez que plantea una reflexión en relación con la «necesidad» de integración social de estos marginales a través del trabajo. La vida en la villa aquí aparece ligada a la construcción de la noción de comunidad. Posteriormente, Roger Pla narra la marginalidad social, pero dando una vuelta de tuerca a la representación realista de la pobreza que se había hecho desde la tradición novelística argentina (Arlt; Castelnuovo), ya que las imágenes de la villa que presenta aparecen plasmadas en una estructura que superpone mimesis con técnicas experimentales como el collage.

En el primer capítulo de la tesis se realizará una breve historia de la crónica en la literatura argentina para inscribir nuestro corpus en la serie histórico-cultural y, a la vez, especificar nuestro punto de vista en relación con la definición de lo que entendemos por «crónica». En América Latina, esta modalidad discursiva es inaugurada con las Crónicas de Indias y alcanza su mayor inflexión hacia finales del siglo XIX en el Modernismo latinoamericano y, actualmente, encuentra su lugar en la proliferación de crónicas en revistas, compilaciones y libros que funcionan como «una suerte de espacio discursivo en el que, a la manera de un campo de fuerza, un sujeto mira a su alrededor y se mira a sí mismo» (Bernabé, 2006:12). En este apartado, presentaremos también algunas formas textuales que sin pertenecer a la categoría taxativa de crónica pueden incluirse dentro del corpus en función de la productividad que adquieren en el futuro, es decir, muchas de las crónicas contemporáneas actualizan algunos rasgos de estos textos. Los relatos de los primeros viajeros criollos y extranjeros como los relatos memorialísticos o autobiográficos serán «recuperados» por los cronistas de las generaciones venideras.

En el segundo capítulo, expondremos la primera hipótesis de esta tesis que parte de una serie de interrogantes que se convirtieron al comienzo de la investigación en el motor de la escritura: ¿Cómo se escenifica la villa en las crónicas contemporáneas a partir de la mirada del escritor «letrado»? ¿Qué postulan estas crónicas como diferente o transformador de la crónica modernista? ¿Qué «alternativas» proponen en relación con la lógica del espectáculo presentado por los medios de información en función de la representación de la villa?

La hipótesis propuesta es que en las tres crónicas, *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros* (2003); *Si me querés, quereme transa* (2010), de Cristian Alarcón y *Los otros* (2011), de Josefina Licitra, la villa se configura a partir

del vínculo que se establece entre dos tipos de lógicas del espectáculo, entendido como una voluntad de dramatización (Martín-Barbero: 2002), la melodramática y la de los programas informativos del vivo y en directo, que atraviesan la textualidad de las crónicas, junto con la narración de la experiencia de los cronistas en la vida diaria del territorio que se representa. Mientras que los medios, en especial la televisión, quieren dar efecto de realidad por mediación de las tecnologías de la proximidad (Sarlo 2009), las crónicas ponen en escena, de modo constante, la mirada del cronista como perspectiva que hace, incluso, dudar del propio relato sin dejar por ello de generar un efecto de realidad del todo opuesto al de la televisión. En este sentido, es posible pensar que también la experiencia del cronista en el espacio y tiempo de la narración permite un uso del *en vivo y en directo* de la televisión que lo lleva a diferenciarse de ella, ya que el escritor sale del recinto, cruza la frontera de la cultura (letrada) y participa en la creación de una literatura en contacto directo con la vida, aunque mediada ineludiblemente por las construcciones del imaginario social<sup>1</sup>. Entonces, la televisión aparece como un lugar de

---

<sup>1</sup> El concepto de imaginario ha sido abordado por diferentes disciplinas y teorías de las ciencias sociales durante los últimos años, especialmente por la sociología, la psicología social, la teoría política, la historia, la filosofía, el psicoanálisis y la filosofía. Sin embargo, es Cornelius Castoriadis quien se encarga de precisar el concepto de imaginario social. Este autor vincula el término a lo socio-histórico, a las formas de determinación social, a los procesos de creación por medio de los cuales los sujetos se inventan sus propios mundos. Se destaca, además, su insistencia en el carácter histórico de la producción social, de las instituciones y valores (cfr. Agudelo, 2011). En el contexto argentino, Josefina Ludmer (2010) propone el concepto de imaginación pública o fábrica de realidad que es «todo lo que circula, el aire que se respira, la telaraña, el destino. La imaginación pública sería un trabajo social, anónimo y colectivo de construcción de realidad» (11). En una entrevista (2007), Ludmer mencionó que la categoría de imaginación, la tomó de Appadurai, quien incluye en su tesis toda la historia de lo imaginario: el imaginario social, la idea de la escuela de Frankfurt de imágenes producidas mecánicamente, la idea de comunidad imaginada y la de institución imaginaria de la sociedad. En este sentido, Appadurai (2001) considera que producto de los medios de comunicación y los movimientos migratorios, el trabajo de la imaginación se ha modificado. En las últimas décadas, hubo un giro, sustentado en los cambios tecnológicos, a partir del cual la imaginación pasó a considerarse un hecho social y colectivo (cfr. Appadurai, 2001: 20-21). Desde otra perspectiva, Link (2009) argumenta que

posibilidad para entrelazar temporalidades y para mantener en tensión el relato en primera persona con la expectativa de espectacularidad propia de los discursos televisivos.

Asimismo, sostenemos que es posible pensar que las crónicas analizadas resultan de la escritura de la experiencia del escritor con la otredad. De allí que estos textos funcionen como punto de reflexión sobre la existencia de la experiencia en la contemporaneidad después de la caída o crisis de la experiencia moderna (Benjamin y Agamben). Para argumentar dicha hipótesis, retomaremos los postulados claves de Theodor Adorno, Emmanuel Lévinas y Martin Jay sobre el vínculo que se establece entre encuentro-otredad-narración, porque en esa tríada, en el «entre» de los términos, radica el *quid* de la experiencia hoy.

En el tercer y último capítulo, desarrollaremos la segunda hipótesis que, al mismo tiempo, oficia de conclusión, y es la siguiente: la crónica contemporánea adquiere un valor literario ligado a la voluntad de intervención social que produce en la literatura argentina a partir de la posibilidad que nos brinda de armar y desarmar los juicios críticos de lectura con los que algunos agentes leían —o leen— la literatura argentina contemporánea. Para poder estudiar este punto, partiremos de la indagación y reflexión sobre los valores con los cuales la crítica académica ha venido leyendo la literatura del presente.

---

«nociones como “imaginación” e “imaginario” remiten, al mismo tiempo, al universo de lo privado y de lo público, al campo de las prácticas sociales pero también al campo de las prácticas retóricas» (40). En esta tesis, adherimos a los postulados de Appadurai y de Link en lo relativo a la doble faceta que configura al imaginario social: lo colectivo (y lo público) y su recreación en el campo de lo retórico que, según Link, dota al imaginario de la potencia de la desclasificación (2015:101).



Por último, la metodología que utilizamos responde a la investigación cualitativa transdisciplinaria, centrada en el análisis de textos, crítica y teoría literarios, con el objetivo de producir nuevos conocimientos en el campo de la crítica literaria latinoamericana con posibilidades de extenderse a la crítica comparativa. En relación con las obras del corpus, nuestra investigación se enfoca en el estudio de la crónica a partir de su inscripción en la serie literaria inaugurada con las «Crónicas de Indias» y que encuentran una inflexión particular hacia finales del siglo XIX, durante el modernismo. Por otra parte, para lo referido a la espectacularización trabajaremos principalmente con el concepto de «espectáculo» de Jesús Martín Barbero (2002). Para la reflexión sobre la «experiencia» en la contemporaneidad después de la caída o crisis de la experiencia moderna (Benjamin y Agamben) retomaremos los postulados claves de Theodor Adorno, Emmanuel Lévinas y Martin Jay. En relación con el término de «valor», partiremos de las hipótesis propuestas por Idelber Avelar.

Finalmente, sabemos que resulta fortuito para los críticos y teóricos literarios que trabajan con narrativas del presente vaticinar el lugar que las crónicas contemporáneas ocuparán dentro de una futura historia literaria argentina. Sin embargo, estamos seguros de que a partir de ellas se pueden empezar a delinear las discusiones, postulados y perspectivas múltiples que se arguyen en el horizonte crítico contemporáneo.

## **CAPÍTULO 1. LA CRÓNICA ARGENTINA**

## 1.1. ACLARACIONES PRELIMINARES

La historia de la crónica argentina es una historia que aún no se ha escrito como tal. Este vacío o ausencia en los estudios críticos podría justificarse por las dificultades que conlleva armar y reunir en un corpus, bajo la categoría de crónica, textos con características específicas. Es decir, es difícil hacer sistema con esta forma textual. La crónica constituye un lugar discursivo heterogéneo siempre móvil en lo que refiere a sus relaciones y posiciones dentro del campo literario argentino (y latinoamericano), y además, subsiste en contacto con otras formas y/o textos como el testimonio, el nuevo periodismo, la novela de no-ficción, con los que comparte un modo de narrar con un «notorio impulso hacia el realismo. Son narrativas urgidas por relatar y transferir algo de lo real» (Bernabé, 2006:8).

Asimismo, si bien no existe una historia propia de la crónica, en diversas historias de la literatura argentina, —*Historia de la literatura argentina* (1924), de Ricardo Rojas (1924), *Capítulo* (1966), *Historia crítica de la Literatura argentina* (2002-2010), dirigida por Noé Jitrik, *Breve historia de la literatura argentina* (2006), de Martín Prieto—, en prólogos de antologías —Bernabé (2006), Caparrós (2011), Tomás (2011), Jaramillo Agudelo (2012), Carrión (2012)—, reseñas y artículos críticos, se documentan y establecen referencias sobre la emergencia y desarrollo de esta forma textual en la literatura argentina y latinoamericana.

En función del conjunto crítico mencionado, que forma parte del estado de la cuestión de esta tesis, y de los diversos interrogantes que se nos presentan en el quehacer de esta tarea (¿Desde cuándo y con quién o quiénes se da inicio en la literatura argentina la tradición de la crónica literaria? ¿Cómo podría estar construido el corpus?),

precisaremos, ordenaremos y explicitaremos en este capítulo las obras y autores que consideramos relevantes para construir una posible historia de la crónica argentina.

El paso preliminar que todo investigador debe resolver cuando comienza con la construcción de una historia de una forma discursiva difícil de definir en términos de límites y rasgos fijados es: qué autores y qué obras incluir. Las decisiones que se tomen se sostienen en dos planos: uno propiamente personal, es decir, las inclusiones (de obras y autores) son elecciones del investigador en función de sus criterios de evaluación; y un segundo plano, que es de carácter colectivo, ya que las elecciones son posibles en tanto están contenidas en el horizonte de producción de un campo literario determinado —que se está conformando continuamente a partir de tensiones (Bourdieu, 1995)— y en el que participan activamente varios agentes (lectores, editores, críticos, etc.). En el caso de la confección de la historia de la crónica, la establecemos a partir de los textos que estimamos instauran un cambio en la escritura y lectura de una época, y, a su vez, este cambio implica una productividad hacia delante y una revisión hacia atrás, es decir, una revisión de la tradición. «Porque un texto verdaderamente nuevo no sólo condiciona la literatura que se escribe y se lee después de su publicación, sino que obliga a reconsiderar la tradición y reordenar el pasado» (Prieto, 2006:10).

Por otra parte, es conveniente realizar una salvedad en relación con las obras que se incluyen dentro de esta historia, porque algunos autores como Tomás Eloy Martínez (1992) en su afán de pregonar una definición de crónica como forma difusa y abarcadora incorporan bajo esa categoría todos aquellos textos difíciles de clasificar. Por esto, que una obra literaria no pueda ser estudiada según los parámetros de un género específico no significa por ello que indefectiblemente sea una crónica. Así, Eloy Martínez sostiene que

La tradición literaria parte de una crónica magistral, el *Facundo*. Otros libros capitales como *Una excursión a los indios ranqueles*, de Mansilla; *Martín*

*Fierro*, de Hernández; *En viaje*, de Cané; *La Australia argentina*, de Payró; los *Aguafuertes* de Arlt; *Historia universal de la infamia y Otras inquisiciones* de Borges; los dos volúmenes misceláneos de Cortázar (*La vuelta al día...* y *Último round*); y los documentos de Rodolfo Walsh son variaciones de un género que, como el país, es híbrido y fronterizo. (1992: 2)

Si bien podemos pensar que ciertos elementos constitutivos de algunos de los libros mencionados anteriormente podrían estudiarse dentro del corpus, no es permisible incluir dentro de la categoría crónica al *Martín Fierro*. O en todo caso, si así se lo hiciese determinar bajo qué conceptos o naturaleza se realiza la elección. Asimismo, debemos tener en consideración que toda historia literaria siempre es un relato que se está construyendo y es factible que pueda modificarse en el futuro.

El capítulo se divide en diferentes apartados que abordan cronológicamente diversas coyunturas del ámbito de la literatura argentina en las que la crónica tiene relevancia, ya sea por abundancia de textos como por el valor que la crítica académica le ha otorgado. A su vez, se mencionarán otros tipos de textos que pueden «entrar» dentro del corpus, aquellos que se han establecido como puntos de fugas de otros géneros pero que, al mismo tiempo, nos permiten indagar y reflexionar sobre la crónica entendida como una narración desde la que se registra un impulso hacia el realismo sin pretensión de reflejar la realidad y a partir de la cual se puede «atisbar lo que se cifra en su nombre: una extensa tradición discursiva que articuló el proceso de constitución histórica de la literatura latinoamericana» (Bernabé, 2009:5-6). En este sentido, adherimos a una de las consideraciones que realiza Mónica Bernabé (2006) sobre las crónicas: son tipos textuales que «nos interrogan por la posibilidad de establecer enlaces entre lo real y el arte de narrar [...] y desde la cual se desprende un modo de narrar que arrastra, hasta el presente, vestigios de su pasado arcaico, [...] el de ser registro de un fragmento de la realidad o de algo de lo realmente vivido» (7-8).

Por último, una aclaración metodológica en relación con las obras del corpus, nuestra investigación se enfoca en el estudio de la crónica a partir de su inscripción en la serie literaria inaugurada con las Crónicas de Indias y que tiene su mayor inflexión hacia finales del siglo XIX en el Modernismo latinoamericano y, actualmente, encuentra su lugar en la proliferación de crónicas en revistas, compilaciones y libros que funcionan como «una suerte de espacio discursivo en el que, a la manera de un campo de fuerza, un sujeto mira a su alrededor y se mira a sí mismo» (Bernabé, 2006:12).

## **1.2. LAS CRÓNICAS DE INDIAS Y LAS RELACIONES DE LA CONQUISTA**

El tipo textual que actualmente nombramos como crónica aparece por primera vez en la literatura latinoamericana en la forma de los relatos de los conquistadores de Indias, los cuales respondían a la pregunta de cómo narrar lo visto y oído en el nuevo territorio y cómo inscribirlo dentro de la historia oficial. Alfonso Reyes (1988) sostiene que «la crónica primitiva no corresponde por sus fines a las bellas letras, [...] pero las inaugura y hasta cierto instante las acompaña» (1988: 128).

Las crónicas de Indias no fueron desde siempre consideradas crónicas, tal como las entendemos y estudiamos desde el Modernismo, por el contrario, los cronistas juzgaban que aquello que escribían eran relatos pertenecientes al discurso histórico o, en algunos casos, religioso. En el contexto del siglo XV y XVI, los relatos de los conquistadores

son un amasijo de textos que van desde la relación hasta la historia, pero que incluye la carta, el memorial, el comentario y hasta la visitación. Hay, por lo tanto, que tomar en cuenta qué “cree” cada texto que es, cómo se despliega en relación a un modelo virtual, de las posibilidades que la retórica de la época ofrecía, y cómo éstas se entremezclaban o alteraban, según las circunstancias sociales y culturales de cada cronista. Digo retórica y no historia, historiografía

o literatura porque justamente el conjunto de esos textos que por conveniencia o costumbre seguimos denominando crónicas no caben bajo una sola de esas rúbricas, y algunos de los más conocidos no caben bajo ninguna. (González Echevarría, 1984: 155-156)

González Echeverría instala la idea de la indefinición de los textos que denominamos crónica y la condición de resignificación que reciben según las diferentes circunstancias sociales y culturales. En este sentido, la crónica en el contexto de la colonización española en el territorio latinoamericano respondió a una necesidad de la época y sus formas textuales para dar respuesta al deber contractual con la corona podían ser diarios de viaje, notas autobiográficas, relaciones, comentarios, etc. Era el cronista quien elegía dentro del repertorio genérico posible y existente el tipo de discurso que mejor se adecuaba a sus intereses tanto políticos (*Las relaciones*, de Hernán Cortes) como económicos (*Naufraños*, de Alvar Nuñez Cabeza de Vaca). Asimismo, las crónicas de Indias debían ajustarse a la retórica propia que cada uno de esos géneros exigía y, al mismo tiempo, ceñirse a las reglas determinadas según la finalidad con la que se las escribía.

Los elementos que originariamente cimentaron la forma y el contenido de la crónica fueron: la veracidad del relato validada por la experiencia del conquistador devenido cronista; el predominio de la retórica, es decir, la capacidad del cronista de narrar los hechos de manera que el relato tuviera coherencia temporal y se ajustara a la normativa estipulada; y la función de informar, ya que las crónicas debían dar parte y testimonio a la audiencia que las leía (especialmente compuesta por las autoridades de la Corona española) de todo lo visto y oído en las tierras desconocidas. Además, si bien este tipo textual podía ser flexible en función de los diversos intereses para los que se lo podía usar (y que la época fijaba), las formas debían adscribirse a la retórica que muchas veces, para quien no la dominaba, se convertía en un obstáculo (como el caso de Bernal Díaz del Castillo).

Ante la presencia de un nuevo mundo, la visión de los cronistas estuvo sostenida en la escritura de estas narraciones que muchas veces resultaba una tarea intelectual dificultosa: cómo narrar aquello que se presenta como desconocido y cómo inscribirlo en la historia. Ortega (1977) considera que «esta escritura [la de la crónica] en su nacimiento cultural deduce un espacio mítico. [...] El Nuevo Mundo es más bien un producto del lenguaje: requiere estructurarse en una escritura». Pese a la objetividad realista que pretendía el cronista en su relato, con frecuencia lo fabuloso se movía en el mismo plano que lo histórico, y la experiencia vivida, autobiográfica, se asociaba con lo ficticio. Como postula Bernabé (2006) «el cronista le otorgó legalidad a sus dichos con la fe probatoria de lo visto y oído. De ahí que la mayoría de las veces deba recurrir a la presentación de testimonios de terceros o referir la participación del que escribe en los hechos narrados» (15). Las crónicas testimoniaron las experiencias acaecidas en territorios desconocidos y, al mismo, nominaron todo aquello que se les presentaba como ignoto en relación con sus horizontes de conocimientos.

### **1.3. LOS COMIENZOS: CRÓNICAS Y RELATOS DE VIAJES EN EL TERRITORIO DEL RÍO DE LA PLATA**

¿Desde qué época o acontecimiento literario podemos señalar el inicio de la historia de la crónica argentina? ¿Existe una tradición propiamente nacional? ¿O sólo es posible estudiarla en la tradición de la historia latinoamericana? Para poder esbozar una respuesta a estos aspectos comenzaremos transcribiendo algunos pasajes significativos de tres de las historias de la literatura argentina en las que se mencionan brevemente las obras, que según los historiadores, dan lugar al nacimiento de la crónica en nuestra literatura.



Ricardo Rojas (1924) postula en su *Historia de la literatura argentina*, en el tomo «Los coloniales», que la primera etapa de la historia de la literatura argentina, cuya procedencia es hispanoamericana

es la de los cronistas del siglo XVI, que refieren la ocupación militar de la tierra nativa por el conquistador castellano. Los actores, que nacieron generalmente fuera de las Indias, surgen de entre las filas de los mismos colonizadores, son a veces los rapsodas de sus propias hazañas. Sus libros, en prosa o en verso, pertenecen casi todos al género de los relatos históricos, ya sean romances octosílabos como el de Luis de Miranda, poemas épicos en octavas reales como el de Barco Centenero; crónicas actuales en prosa como la de Pero Hernández; narraciones retrospectivas como la de Ruy Díaz [...] *Mézclase en estos libros muchas veces lo verídico y lo fantástico, sin que su autor acierte a discernir el límite que separa estas dos esferas de la literatura. De aquí proviene, seguramente, el único encanto de estos libros [...] Ellos forman el terreno primario de nuestra historia científica, que comenzó a construirse sobre sus testimonios vacilantes.* (Subrayado mío) (1037-1038)

De este modo, al inscribir a los cronistas españoles en la primera época de lo que hoy llamamos literatura argentina, Rojas inaugura no sólo el estudio sistemático de la literatura del entonces Río de la Plata, sino la investigación de lo que podríamos denominar el inicio de una futura tradición literaria que tiene su punto de partida en las Crónicas de Indias. Además, el crítico e historiador esboza algunos de los rasgos característicos que, en ese momento, tenía la incipiente crónica: la mezcla de lo verídico y lo fantástico, límites indiscernibles entre lo histórico y lo literario, y el testimonio de sus hazañas como eje central de los relatos.

Décadas después, Canal Feijoo en *Capítulo. Historia de literatura argentina* del Centro Editor de América Latina (1980), en el fascículo dedicado a la Colonia, señala que la crónica que da inicio a la tradición en el Río de la Plata es *Comentarios de Alvar Nuñez Cabeza de Vaca* (1554), de Pero Hernández<sup>2</sup>, secretario de Cabeza de Vaca:

---

<sup>2</sup> En los *Comentarios*, Hernández presenta los detalles de la labor y hazaña que Cabeza de Vaca había prestado para la Corona en tierras sudamericanas. Esta crónica es el último subterfugio que Cabeza de Vaca expone para defenderse de la acusación de traidor al rey y a la corona, «por eso

En ella [*Comentarios*], adelanta al lector que *su crónica será no solamente el testimonio de los hechos ocurridos en América, sino también de lo que éstos significaron desde el punto de vista de su propio juicio y opinión. [...] Pero si esta parcialidad puede debilitar el valor histórico de su obra, en cambio no afecta para nada su valor literario [...]* Pues la pasión sirve a menudo para enriquecer la expresión formal. (Subrayado mío) (126-127)

En el cuadernillo de *Capítulo*, Pero Hernández aparece como el primer cronista rioplatense que no sólo da cuenta del testimonio de las cosas vistas por él y Cabeza de Vaca, sino que incorpora sus observaciones, valoraciones, que según Canal Feijoo, constituyen «las primeras expresiones narrativas, si bien aisladas y fragmentarias, de la prosa rioplatense» (1980:127). En este sentido, Hernández inaugura un modo particular de narrar que se proyectará hacia el futuro y se hará evidente en los cronistas venideros. Asimismo, Canal Feijoo incorpora, en el fascículo sobre la literatura en la época colonial, a dos viajeros y soldados también extranjeros, cuyas narraciones fueron relevantes para conocer la vida y la historia del Río de la Plata en los siglos XVI y XVII: Ulrico Schmidel y Ruy Díaz de Guzmán. A éste, le asigna el lugar de ser el primer escritor criollo con el relato que posee dos títulos debido a que su autor no le colocó uno: *La Argentina Manuscrita* o *Los Anales del descubrimiento, población y conquista de las provincias del Río de la Plata*. Esta crónica «excede en mucho el modesto límite y el “bajo estilo” que su propio autor le suponía. Dotada de una prosa que revela en ciertos momentos talento literario, encierra a la vez aptitudes narrativas y rasgos de imaginación creadora que le

---

es concebida desde el principio como un "texto público", dado que busca recuperar el prestigio político y social perdido de su gobernación y de su buen nombre. Entonces, en 1555, diez años después de su regreso a España, una vez restablecido su honor, con una condena prácticamente anulada, cuando ya se han acallado las voces que apoyaban e incriminaban a Alvar Núñez, él decide que esta historia vuelva a ser oída. Es decir: decide dar al público una versión narrada de los escritos, probanzas e interrogatorios previos y por eso cede la voz a la figura más legitimada en el contexto de producción y recepción colonial: el escribano. Pero además decide que este texto último figure después de la exitosa historia de la Florida. La publicación conjunta, *Naufraños y Comentarios*, es referida en la dedicatoria al infante don Carlos» (El Jaber: 2012).

confieren un valor inequívoco en el proceso de formación en nuestra narrativa» (1980:136-137). También Prieto (2006) afirma que Ruy Díaz de Guzmán contribuyó

a la primera conformación de una modestísima tradición en los orígenes de la literatura argentina, dándole estatuto fundacional a un episodio que volverá a ser narrado cuatro siglos y medio más tarde por Manuel Mujica Lainez en el primer capítulo de *Misteriosa Buenos Aires*. Sin embargo, todas las versiones literaturizadas carecen del nervio que tiene el mismo asunto narrado por humildes testigos directos, Miranda y Schmidel. (21)

La crónica *Viaje al Río de la Plata* (1567), de Ulrico Schmidel (voluntario alemán que fue parte de la expedición del Adelantado Pedro de Mendoza) fue escrita en el idioma natal del cronista, y «es la primera narración conocida sobre los hechos tremendos de aquella desdichada empresa [expedición de Mendoza]. De ahí que los historiadores llamen a Schmidel “el primer cronista del Río de la Plata”, prioridad que le corresponde cronológicamente» (Canal Feijoo, 1980: 128). La crónica del alemán sólo tenía como antecedente la de Hernández, cuyo asunto está centrado en Asunción. Prieto (2006) asevera también que Schmidel junto con el clérigo Luis de Miranda escribieron las primeras relaciones que se conocen y conservan sobre el viaje de la expedición del Adelantado y que «sólo porque la acción sucede en el que más tarde será reconocido como el territorio argentino, pueden considerarse los dos primeros documentos de conformación de la prehistoria de la literatura nacional» (12).

En las referencias extraídas de las diferentes historias de la literatura argentina no sólo se enuncian los nombres de los primeros cronistas y las primeras producciones (escritas por extranjeros, pero cuyo tema atañe a literatura de nuestro actual territorio) sino que se exponen los aspectos significativos que caracterizaron a la crónica en el contexto colonial y que, al mismo tiempo, son los que se mantendrán a lo largo de la historia como marcas de la forma: incorporación dentro del relato de la amalgama de lo ficticio con lo verídico y la exigencia de ser un relato en primera persona de lo que se vio

y oyó para legitimar aquello que se narra. En el caso de estas primeras crónicas, devienen significativas dentro de la historia literaria también por su relevancia histórica ya que conforman documentos y testimonios del período de la Conquista y Colonización del Río de la Plata.

#### **1.4. LA CRÓNICA MODERNISTA: EXTRANJEROS Y NACIONALES**

Un siglo después, en el XIX, la crónica experimenta una transformación con respecto a la de Indias vinculada con el contexto de la modernidad latinoamericana. Sin embargo, conserva aún como uno de sus elementos característicos la mirada del testigo que asiste a los hechos de cerca. La innovación de la crónica modernista se produce en el ámbito del periódico que era en las décadas de 1880 uno de los lugares en donde tenía lugar la práctica letrada.

José Martí y Rubén Darío son dos exponentes del modernismo latinoamericano cuyas producciones han sido publicadas, casi más del tercio de ellas, en periódicos como *La Nación*, uno de los de mayor alcance en Hispanoamérica en el siglo XIX. Inicialmente, el cubano Martí escribió algunas de sus más representativas crónicas desde 1882 hasta 1891 en ese diario. Las que luego se conocerían como sus *Escenas norteamericanas* encontrarían el obstáculo en la censura a la que sometió, en su calidad de director de aquel órgano de prensa, Bartolomé Mitre. El nicaragüense Rubén Darío viajó hacia la metrópolis, Buenos Aires, en 1893, pero desde antes de su llegada a la Argentina, había escrito también para el diario *La Nación* así como para *El Tiempo*, *La Tribuna*, *la Revista Nacional*. El primero de esos periódicos publicó más de 630 de sus crónicas, poemas, cuentos, a lo largo de 25 años, entre ellos lo que se conocería como el libro *Los Raros*.

Tanto Martí como Darío son trascendentes en la literatura latinoamericana y argentina, puesto que «muchos de los cronistas actuales se reconocen herederos de aquellas prácticas modernistas» (Bernabé, 2006:9). Al mismo tiempo, el incipiente trabajo asalariado en el periódico —cobraban por la publicación de sus crónicas— permitió dar un paso importante hacia la profesionalización del escritor y la concreción de la (relativa) autonomía del campo literario<sup>3</sup>. La crónica, como lugar discursivo heterogéneo,

presupone un sujeto literario, una autoridad, una “mirada” altamente especificada. [...] La crónica —el encuentro con los campos “otros” del sujeto literario— fue una condición de posibilidad del alto grado de conciencia y autorreflexividad de ese sujeto ya en vías de autonomización. (Ramos: 1989, 111)

---

<sup>3</sup>Ángel Rama, en *La ciudad letrada* (1984), sostiene que es necesario revisar el lugar común de considerar a los modernistas como alejados del orbe político y consagrados exclusivamente a su vocación artística. «Desde luego que acompañaron la división del trabajo en curso e hicieron de su producción artística una profesión que exigía fundados conocimientos [...] Pero esta concentración en el orbe privativo de su trabajo —la lengua y la literatura— que tan beneficiosa habría de ser para el desarrollo de las letras latinoamericanas, no los retrajo de la vida política» (116). Por otra parte, perspectivas más recientes, argumentan que pocas veces (o nunca) se efectuó la autonomía literaria. En este sentido, Fernández Bravo (2010) sostiene que en la coyuntura actual de la literatura latinoamericana «la devaluación de la práctica escrita y la sumisión del escritor a las leyes del mercado señalan un campo literario en transición donde la profesionalización, si alguna vez la hubo, ha desaparecido» (2010:2). Por otra parte, Nora Catelli señaló que los estudios del campo reconocen que sólo por muy breves períodos se registran casos de escritores que hayan conseguido vivir exclusivamente de su pluma. Lo más común es que los escritores hayan debido incurrir en actividades paralelas, como la enseñanza, la traducción o el periodismo para sostener su producción literaria en el largo plazo. (Fernández Bravo: 2010: 2). Asimismo, Link (2015) apunta que «la literatura y el arte no son esferas autónomas, porque lo que en ellas se juega es propiamente una concepción de lo viviente» (113). Es decir, se trata de leer en la literatura lo que vive todavía. El continuo literario como un continuo de lo viviente.

La flexibilidad de la forma le permitió al intelectual agrupar en ella aquellos elementos cotidianos e «inclasificables» para los saberes instituidos del periódico: el suceso o *fait divers*.<sup>4</sup>

Dentro del contexto modernista argentino merecen la atención, también, las crónicas de Roberto J. Payró, *La Australia argentina* (1898) o *En las tierras de Inti* (1909), que fueron contemporáneas a las de Martí y Darío y con las que mantiene cierta familiaridad, al igual que con el cuadro de costumbre de Mariano José de Larra. Schejtman (2010) describe y analiza las producciones de Payró en las que «la idea de lo chiquito como algo que desentraña una historia máxima [...] es corriente en sus crónicas, que prestan mucha atención a los testimonios, como si la exploración de su entorno, a veces, descifrara mucho más que sus perfiles individuales» (10). En las crónicas del escritor, emergen, a partir de la mirada sagaz del cronista, los cuadros de costumbres, los tipos cotidianos, los problemas nacionales y lo intrascendente de los detalles cotidianos entrelazados con la literatura.

### **1.5. FUGAS Y POSIBILIDADES: RELATOS DE VIAJEROS, MEMORIAS Y AUTOBIOGRAFÍAS**

En la construcción de esta breve historia de la crónica en la literatura argentina es pertinente presentar algunas formas textuales que sin pertenecer a esa categoría propiamente pueden incluirse dentro del corpus en función de la productividad que adquieren en el futuro, es decir, muchas de las crónicas contemporáneas actualizan

---

<sup>4</sup> El suceso o *fait divers* es, según Roland Barthes (1974), una noticia inclasificable (no entra en las categorías reconocibles de política, economía, ciencias, etc.) y está constituido por una causa inexplicable que provoca asombro, en otras palabras, «es una información monstruosa análoga a todos los hechos excepcionales o insignificantes» (1974:259).

algunos rasgos y modos de estos textos. Los relatos de los primeros viajeros criollos y extranjeros como los relatos memorialísticos o autobiográficos serán «recuperados» por los cronistas de las generaciones venideras.

Andrea Pagni, en el tomo «El brote de los géneros» (2010) de la *Historia crítica de la literatura argentina*, analiza los relatos de viajeros de la generación del '80 a partir del Anuario Bibliográfico de la República Argentina (1879-1887), en el cual las producciones de ese período aparecían agrupadas según diferentes secciones. Una de éstas rúbricas es «Literatura», y bajo ella se fichan los textos en los que prima la subjetividad del escritor, por ejemplo, *Recuerdos de viaje*, de Lucio V. López, *Recuerdo de viaje*, de Eduardo Mansilla y *Viajes en Europa y América*, de Octavio Bunge. Otros libros, en cambio, se hallan en la sección «Publicaciones del extranjero», y están vinculados con el viaje al extranjero en clave política, verbigracia, *En viaje, 1881-1882*, de Miguel Cané e *Impresiones*, de García Merou.

Por otra parte, la mayoría de los capítulos de *Recuerdos de viaje*, de López, aparecen publicados, por primera vez, en el periódico *El Nacional* y Eduardo Wilde envió sus correspondencias del viaje a Europa al diario *La Prensa* antes de publicarlas en el libro *Viaje y observaciones* (1892). Aunque diferentes a las crónicas de Martí y Darío, tienen puntos en común. Por ejemplo, las de López instalan un espacio ficcional dentro de la correspondencia y la convierte en un campo de experimentación literaria; «en el caso de Wilde, [...] crea un lugar de crítica a la modernidad [...] Si bien no se los puede considerar cronistas al modo de sus contemporáneos José Martí y Rubén Darío [...] sus relatos de viaje forman parte del nuevo campo discursivo en el que se instala la crónica del fin de siglo» (Pagni, 2010: 449-450).

En el corpus de este apartado también pueden incluirse las cartas que Sarmiento publicó en dos tomos con el nombre de *Viajes por Europa, África y América, 1845-1847*. Esta obra importa porque establece el inicio de la crónica de viaje en la Argentina,

que tendrá una excelente descendencia en algunos textos de calidad excepcional, como *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla de 1870, *Viajes al país de los araucanos* y *Viaje a la región del trigo* de Estanislao Zeballos de 1881 y 1883, *Un viaje al país de los matrones* de Fray Mocho, de 1897; *La Australia argentina* de Roberto J. Payró, de 1898, y ya en el siglo XX, en las crónicas de, entre otros, Roberto Arlt, Horacio Quiroga, Juan José de Soiza Reilly, Rodolfo Walsh, Enrique Raab y más tarde, en las de Martín Caparrós. (Prieto, 2006:125- 126)

Por otra parte, Lucio Mansilla además de escribir *Una excursión a los indios ranqueles* publicó *Entre-nos. Causeries de los jueves* en el periódico *Sud-América* entre 1889 y 1890. Sin bien conforman un género particular con una tradición propia en la literatura extranjera (*causerie*), algunos de sus elementos formales permiten concebirlas dentro del corpus (con las consideraciones pertinentes). Al respecto, Pauls (1982) afirma que el dispositivo textual de las *causerie* de Mansilla trabaja en el pasaje de un género a otro, en el desplazamiento permanente entre distinto registros y constituye un texto coyuntural en el sentido de que es posible leer en él la mayoría de las formaciones literarias de la época. La *causerie*, asimismo, tiene una forma híbrida: el periodismo, el folletín, la autobiografía, el retrato, el relato de viajes; pero su materia fundamental es la voz y el circuito conversacional donde se despliega. Es, actualmente, María Moreno, quien se reconoce esposa literaria de Mansilla y lo trae al presente, invocándolo «una y otra vez como un pan precursor de los géneros del siglo XXI, [...] no solo el cronista de la *Excursión* es reconocido siempre como un maestro [...] que Moreno, lenguaraz entre el siglo XIX y el XXI, se ocupa de traducir para el ejercicio de la crónica contemporánea, sino que, sea como una referencia para pensar» (Contreras, 2014:20) la literatura del presente.



## 1.6. EL OLVIDADO CRONISTA JUAN JOSÉ SOIZA REILLY

La vasta producción de Juan José Soiza Reilly no se consigue fácilmente ni en librerías ni en bibliotecas (recién en el 2006 salió la reimpresión a través de Adriana Hidalgo de *La ciudad de los locos* que había sido reeditada por última vez en 1937; y *Crónicas del Centenario* fue publicado en el 2008 por la editorial de la Biblioteca Nacional en una colección denominada *Los Raros*). Tal vez se lo recuerde por haber sido el periodista que entrevistó al famoso criminal «El petiso Orejudo», o por ser considerado por algunos como el precursor olvidado de Arlt (Ludmer, 1999). Representó a la revista *Caras y Caretas* en Europa en 1907 y se destacó por sus reportajes y la redacción de diversas crónicas. Sin embargo, este novelista-cuentista-periodista, quien cobraba por sus trabajos en el incipiente contexto de la profesionalización del escritor en Argentina es, según Vanina Escales (autora del prólogo a *Crónicas del Centenario*),

Un talentoso de la crónica y un gimnasta del estilo que logra plasmar movimiento, ritmo, simbologías, voces, contrapuntos y pensamiento, sin perder las coordenadas infaltables de referencialidad y actualidad. Es por esto que aún hoy pueden seguir leyéndose esos artículos independientemente de los hechos a los que surgieron atados demostrando, al mismo tiempo, que no hay temas menores sino formas de contarlos. Es en la auto referencia, en la construcción de un yo testigo portador de nombre, familia y profesión, donde ese mundo asombroso que relata Soiza Reilly se transforma en la verdad del mundo. Sólo lo vivido aparece como seguro y los recorridos de nuestro autor se hacen de la redacción a la calle, de la oficina a Europa, de la guerra a las veladas, para terminar siempre en la soledad de su escritorio con su máquina de escribir. (2009:5)

Aún olvidado por los críticos y los lectores, en las crónicas de este marginado Soiza se encuentran los gérmenes de las crónicas futuras. María Moreno (2010) lo compara también con Arlt, escritores «tutti frutti», en relación con la manera en que ambos valoraban a la crónica: el lugar desde el cual socializar ciencia y teoría. Pero a diferencia de Arlt, «Soiza se proyectaba, aun cuando escribía, como un locutor que quiere generar en el público la alucinación de lo que cuenta. En ese sentido su “nosotros” es menos el

cortés plural mayestático que el efecto para el lector de estar caminando con el cronista, de que no hay distancia entre el momento de la experiencia, la escritura y la lectura» (2010:1).

Tal vez, leyendo a Soiza podamos proyectar la tradición de la crónica hacia el futuro en los cronistas contemporáneos que retoman su labor o, al revés, re significar el pasado porque «el hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres» (Borges, 1960: 131).

### **1.7. LAS AGUAFUERTES, DE ROBERTO ARLT**

Las *Aguaфuertes porteñas* de Roberto Arlt son una serie de notas periodísticas que aparecieron por primera vez en una columna del periódico *El Mundo* (desde 1928 hasta 1942, año de su muerte). Son textos «*que pueden ser leídos como literatura*, aun cuando por su formato y su género se los ubique, en principio, en otra instancia taxonómica» (Retamoso, 2002: 300). Si bien estas notas fueron bautizadas como *aguaфuertes*, su denominación se irá modificando en el tiempo hasta incluso recibir el nombre de crónicas. Éstas

no se limitaban a esa especie de registro “antropológico” del mundo en que vivía, sino que suponían, además, verdaderas intervenciones en los órdenes de lo social y lo político cuyo carácter crítico alcanzaba también al campo del arte y de la literatura; por tal razón, la redacción de esas notas varía asimismo su configuración discursiva y genérica: según los casos, se trata de relatos de viajes, de crítica literaria o de textos de tipo ensayístico. (Retamoso, 2002:302-303)

En este sentido, las aguaфuertes arltianas se pueden pensar como molde discursivo, es decir, como forma desde la cual la literatura dialoga con otros discursos (literarios o no).

En las crónicas, Arlt reconstruye la noticia y la ficcionaliza en varios sentidos: interioriza el punto de vista, introduce monólogos y diálogos entre actores políticos del momento con personajes históricos y con otros ficticios, escenifica encuentros, inventa situaciones e interlocutores para dar cuerpo a lo que es un simple cable informativo (cfr. Prieto, 2009). Las *Aguafuertes* fueron exitosas en la Argentina desde el momento mismo de su publicación, entre 1928 y 1933, debido a que el escritor se dirigía al hombre común y le hablaba de su ciudad, de las ilusiones, tristezas, inquietudes de sus habitantes. A él le interesaba ir más allá de la noticia, interpretar lo que ocurría, acercarse al significado de los hechos. Según Piglia, quien escribió el prólogo a la última compilación de las *aguafuertes*, *Paisaje en las nubes. Crónicas en El Mundo 1937-1942*,

*Lo más notable de las crónicas de Arlt es que fueron escritas por encargo. [...] La consigna era sencilla: Arlt estaba obligado a escribir pero nadie le decía sobre qué. Esta disposición (que dura años) es la base de la forma de sus crónicas y define el género. Arlt actúa como un observador exigido, obligado a encontrar “algo interesante”. La experiencia de buscar el tema es uno de los grandes momentos de las aguafuertes. La obligación vacía de escribir les da una tensión de la que, por supuesto, carece el periodismo. Quiero decir, el periodismo busca el dramatismo en la noticia, y las crónicas de Arlt dramatizan la exigencia de escribir, la obligación de encontrar algo que decir. En más de un sentido, el cronista es quien -para decirlo así- inventa la noticia. No porque haga ficción o tergiversar los hechos, sino porque es capaz de descubrir, en la multitud opaca de los acontecimientos, los puntos de luz que iluminan la realidad. En nadie es tan clara como en Arlt la tensión entre información y experiencia. (Subrayado mío). (2009: 3)*

En este sentido, el cronista va a ir más allá de la noticia en función de «la retórica del paseo» porque, tal como postula Ramos (1989), Arlt es un sujeto que pasea y observa las calles de la ciudad a través de diferentes itinerarios urbanos; sin embargo, su recorrido por la incipiente ciudad cosmopolita no es el paseo como actividad social ordenada sino que es el vagabundeo del *flâneur* a partir del cual va captando fragmentos, tipos y conductas de una sociedad que se le presenta propia y extraña a la vez.

Por último, las *aguafuertes* son textos que recuperan la tradición literaria: la apropiación de un espacio a conquistar como lo es la ciudad (crónicas de Indias), el pasear del cronista (crónicas modernistas) y los cuadros costumbristas, pero también, se proyectan hacia el futuro cuando la tensión entre información y experiencia es recuperada por los cronistas contemporáneos.

### **1.8. WALSH: EL COMIENZO DEL RELATO DE NO-FICCIÓN EN ARGENTINA**

En Argentina, en la década del sesenta emerge la denominada «narrativa de testimonio» o «novela de no ficción» con la publicación del texto de Rodolfo Walsh, *Operación Masacre* (1957). Podemos afirmar que con esta obra se instaura en Latinoamérica un nuevo género con el cual, al mismo tiempo, se engendra un nuevo modo de producir y leer literatura que quedó cristalizado en el deseo de distanciamiento del realismo de la literatura anterior. Como afirma Amar Sánchez (1992),

El género no-ficcional propone una escritura que excluye lo ficticio y trabaja con material documental sin ser por eso “realista”: pone el acento en el montaje y el modo de organización del material, rechaza el concepto de verosimilitud como “ilusión de realidad”, como intento de hacer creer que el texto se conforma a lo real y puede “reflejar fielmente” los hechos. Entre la noticia periodística y la escritura del relato se encuentra la reproducción mecánica, es decir, los medios técnicos. [...] sus referencias son entonces múltiples, no sólo se trata de la referencia a lo real, sino también a la literatura –los códigos, los géneros–, al periodismo, a sí mismo. (32)

Junto con la instauración de una nueva forma literaria en la literatura argentina (y mundial), Walsh se convierte en el escritor y periodista militante que con su libro postula e instala en el centro de la sociedad nacional la denuncia política sobre la masacre que había ocurrido en la ciudad de La Plata en 1956. Walsh podría haber escrito una novela «pero el documento, el testimonio, admite cualquier grado de perfección, en la selección,

en el trabajo de investigación se abre inmensas posibilidades artísticas» (Prieto, 2006:342). Y, asimismo, la elección del género de no ficción o testimonial para hacer ingresar lo político de la denuncia,

representa una postura –tanto estética como política– frente a la “institución literaria” [...] la politización de estos relatos es el resultado de un trabajo que se ejerce sobre un material testimonial y genera una de las diferencias más importantes con el periodismo y el discurso histórico. Mientras que éstos se pretenden “objetivos”, distanciados, y tratan de borrar toda marca de posición del sujeto, la no ficción nunca oculta que, más allá de la toma de partido explícita en algunos casos, la narrativización a que son sometidos señala ya el abandono de todo intento de neutralidad. (Amar Sánchez, 1992: 35)

Por otra parte, *Operación Masacre* constituye uno de los grandes relatos de la literatura argentina no sólo por inaugurar un género sino por su contenido. La ficción y la referencialidad aparecen imbricadas de tal modo que se suspenden para dar paso a la construcción de un texto que importa cómo y qué dice. La frase que sintetiza el suceso (*fait-divers*) y que atrapa a un aficionado de la lectura fantástica y lo motiva a escribir, «Un fusilado que vive», representa metonímicamente la historia de la sociedad argentina de mediados de los cincuenta y adelanta el futuro atroz de la dictadura de los años setenta. El escritor conjuga el elemento novelesco (el fusilado que vive) con la investigación periodística, con el fin de llegar a la verdad: «Livraga me cuenta su historia increíble: la creo en el acto» (Walsh, 2007:19).

Si bien el testimonio o la no ficción posee sus propios rasgos genéricos que lo distingue de otras formas, es posible incluir *Operación Masacre* dentro del corpus que se establece en esta historia literaria de la crónica, no sólo porque a partir de la obra se puede estudiar el pasado (los testimonios de los cronistas de Indias) sino porque la novedad que instauro en la literatura argentina todavía puede leerse en algunas crónicas contemporáneas que retoman «la senda abierta por las experiencias de la literatura de no-ficción en su apelación a una dimensión política que sobrepasa el deseo de testimoniar lo

real [...] aunque bien lejos de la pretensión de “reflejar la realidad”» (Bernabé 2006, 9). Sin embargo, debemos mencionar también que la tradición del género tal como lo ejerció Walsh no es muy clara en la literatura contemporánea en relación con los postulados ideológicos que se desprenden del libro. La ausencia de escritores herederos no constituye en sí un hecho reprochable, por el contrario, manifiesta la singularidad de una obra que en un contexto determinado sigue vigente justamente por la novedad de su forma y contenido. En cambio, consideramos que sí existe, como plantea Bernabé, un flujo de escritores-cronistas que apuntalan sus escrituras en la suspensión de las dicotomías ficción/verdad para registrar y denunciar aspectos de la realidad circundante e intervenir en la literatura a partir de permitir el encuentro de los lectores con sucesos que, a veces, aparecen invisibles a nuestros ojos, tal vez, como aquel «fusilado que vive».

### **1.9. EL SEGUNDO OLVIDADO: ENRIQUE RAAB**

Enrique Raab nació en Viena, en 1932, pero vivió desde niño en Argentina. Escribió como periodista para diferentes diarios y revistas: *Confirmado*, *Primera Plana*, *Análisis*, *Siete Días*, *La Razón*, entre otras. Militó en la revista *Nuevo Hombre* (desde 1974 en manos del Partido Revolucionario de los Trabajadores), *Informaciones*, de Montoneros y en el proyecto de *El Ciudadano*, también del PRT, en el que trabajó hasta que fue secuestrado. Publicó un libro titulado *Cuba: vida cotidiana y revolución*, que trata sobre sus treinta días en ese país. Según María Moreno (2010) «fue un periodista “todero” como se dice en algún lugar de Sudamérica, al igual que José Martí o Amado Nervo. Si la especialidad que más frecuentaba era la de crítico de arte y espectáculos, podía ser anfibio e ir de cubrir

la revolución de los claveles en Lisboa a las ofertas del verano en la costa atlántica, pasando por una entrevista a Bertrand Russell o una a Juan José Camero».

Ana Basualdo, promotora de la recopilación de sus notas en un libro que se llama *Crónicas ejemplares, diez años de periodismo antes del horror, 1965-1975* (sólo se consigue a través de Mercado Libre y es el único que reúne sus trabajos), escribe en el prólogo que

Sus artículos no eran ‘recuadros de opinión’, piezas ‘literarias’ más o menos separadas del resto, sino parte de comprometida con la página, con el total de páginas del día o la semana. Y [...] fue el reportero más dinámico de cualquier redacción; el que mejor daba cuenta de una manera de entender (unidos) el periodismo, la cultura, la política y la calle. (1999: 63)

Su crónica, «Cuba, vida cotidiana y revolución» (publicada hace unos pocos años en *Hacia la revolución. Viajeros argentinos de izquierda*, seleccionada y prologada por Sylvia Saítta) relata en primera persona la Revolución Cubana y pone en escena los vínculos entre viaje y experiencia política. Enrique Raab, al igual que Rodolfo Walsh, sigue desaparecido desde la última dictadura militar argentina.

### **1.10. LAS CRÓNICAS ANTISENSACIONALES, DE SARA GALLARDO**

Sara Gallardo en su faceta de periodista de las columnas semanales de *Confirmado*, desde 1967 a 1972, irrumpe en la literatura argentina, no solo a través de sus novelas, sino con un tono propio para hacer periodismo. Ese espacio textual que lleva su nombre y su foto como marca de autor funcionan, según Lucía De Leone (2015),

como una plataforma refractaria de la época, que produjeron imaginarios sobre las relaciones entre varones y mujeres, la vida sexual, la vida profesional, la política, el ocio, los avances tecnológicos, las costumbres y tuvieron su impacto para moldear o cuestionar el *statu quo* en las configuraciones sobre lo esperable, lo permisible, lo aconsejable, lo repudiable en esos mismos años. Y

[...] la suya es una práctica periodística basada en la desinformación, que se funda en una *ética y estética del macaneamiento* confeso [...] (2015: 24)

El término macaneo (acto de proferir mentiras) y el modo particular que tiene de desenvolverse en la práctica periodista, que se vislumbra en sus columnas, nos recuerda el tono de Mansilla en las *Causeries*. Las «performances periodísticas» (De Leone, 2015:30) de Gallardo se erigen a través del humor y la jocosidad sobre cualquier tema actual y en sus escritos (recuperados ahora en un solo volumen) convierte a la desinformación y el macaneo, en el ámbito de un seminario de información e impronta masculina, en una marca personal. Escribe, como dice la propia Gallardo, «Sobre lo que a nadie le interesa, que es lo único que a mí me interesa» (Gallardo: 2015, 270).

Asimismo del corpus de la escritora nos interesa particularmente para nuestra historia de la crónica, «Los reportajes antisensacionales» y «La historia de Lisandro Vega», reunidos en el libro *Macaneos*, en el apartado que se titula «En viaje». El primero de estos textos fue escrito durante un viaje a Salta y conforma un subgénero en el que la periodista-cronista relata su experiencia en la ciudad nortea; en él combina el reportaje, la crónica, el relato de viaje. Por otra parte, en «La historia de Lisandro Vega», la cronista deja de lado su voz para darle lugar a la historia narrada en primera persona de Lisandro Vega, nombre evangelizado del indio Eisejuaz, que luego se convertirá en el protagonista y narrador de la novela homónima de Gallardo. De Leone expone que estas tres columnas-crónicas se desempeñan

Como precuelas o antecedentes periodísticos de la escritura literaria. En otras palabras, las historias que la cronista relata en esas columnas son luego procesadas por una gama de procedimientos (la creación de un idiolecto, la combinatoria de poéticas, la “invención de una trama”), que cristalizan en la novela posterior, en la que coinciden algunos nombres, lugares, circunstancias de aquellas crónicas. Pues, se trata, de una historia que, como adelanta la columnista, no cabe entera en su página de *Confirmado* [...]



Consecuentemente, esa historia también viaja, trasciende las páginas periodísticas y se vuelve libro, una novela tan solitaria en el sistema literario argentino en 1971. (2015:35-36)

Luego de haber estado en el olvido literario, la escritura de Gallardo emerge trayendo en su inflexión personal la tradición de la crónica (de los primeros viajeros, de Martí, de Arlt) que será proyectada hacia el futuro en las múltiples relecturas que tanto la crítica como escritores y cronistas hicieran de su obra excepcional.

### **1.11. CRÓNICAS CONTEMPORÁNEAS: EL ACERVO DE UNA TRADICIÓN**

A partir de los años noventa, la crónica y el testimonio adquieren un lugar cada vez más importante en los medios masivos de difusión, como diarios y revistas —*Rolling Stone*, *Etiqueta negra*, *Anfibia*, entre otras—, y luego en la publicación de libros, con los que arriban al circuito académico-literario. Así lo establece María José Sabo, quien considera que se produjo «una institucionalización y legitimación que se observa en el tránsito que estos géneros realizan desde la página del diario, la revista o la radio hacia el libro, un formato de mayor impacto académico» (2011:2).

La abundancia de textos que en las últimas décadas en nuestro país se publicaron bajo el rótulo de crónicas ha llevado a la crítica a la reflexión sobre la distinción entre crónica literaria y crónica periodística. Al respecto, Bernabé (2010), una de las encargadas de investigar e instaurar un estudio sólido sobre la crónica contemporánea, sostiene que hay dos líneas que dividen al género: por un lado, tal y como se la practica en las escuelas de periodismo hoy, y por otro, la que se inscribe en la serie literaria inaugurada hacia fines del siglo XIX, la modernista, y que hoy encuentra su continuidad en Pedro Lemebel, María Moreno, Cristian Alarcón, entre otros.

Hay periodistas que recurren a la literatura para proveerse de técnicas narrativas con el propósito de relatar con eficacia una serie de historias reales; por el otro, hay autores de literatura que experimentan con la forma breve de la crónica para experimentar con las relaciones entre ficción y realidad. Ambos registros conviven en tensión aunque las separaciones se vuelven cada vez más borrosas y confusas. (Bernabé 2010: 5)

Dentro de la primera línea (crónicas periodísticas) podemos incluir las obras surgidas del periodismo de investigación que comenzaron a circular a partir de los años ochenta y noventa, con la apertura democrática y su consolidación en el campo intelectual argentino. El auge de este tipo de libros, publicados bajo la etiqueta de crónicas, compone un discurso que apunta a un desnudamiento de lo real, no como hecho político, sino como relevamiento de la relación hombre/medio social, a la vez que se mantiene la relación periodismo/literatura, en esa ambigüedad del periodista investigador/enunciador del mensaje narrativo, autor (García Lucero, 2009). Esta línea de periodismo que tiene su origen en *Operación Masacre*, de Rodolfo Walsh, fue renovada en varios aspectos: la denuncia política se fusiona con la exposición de documentos en calidad de prueba y con la creatividad imaginativa de la literatura. En consecuencia, la denuncia pasa de la cotidianeidad periodística a ser considerada un hecho histórico: la historia se construye día a día.

El periodismo de investigación privilegió como tema casi excluyente la corrupción estatal y esto quedó plasmado en la publicación de numerosas crónicas periodísticas. Por ejemplo, Horacio Verbitsky inaugura con su *Robo para la corona. Las frutas prohibidas del árbol de la corrupción* (1991) toda una serie discursiva que, desde diversos ángulos, intenta dar cuenta del fenómeno menemista. «Por otro lado, las obras más reconocidas por el gran público de Tomás Eloy Martínez, como *La novela de Perón* y *Santa Evita*, también pueden verse relacionadas con el género testimonial» (Prieto, 2006:343). Asimismo los textos de Esteban Buch, *El pintor de la Suiza Argentina* (1991)

y *The Bomarzo affair. Ópera, perversión y dictadura* (2003), son libros en los que se problematiza la investigación sobre la violencia estatal y derivan hacia la denuncia sobre la complicidad de la sociedad civil en hechos políticos y culturales.

En la década de los noventa emergen, también, una serie de relatos de viajes como *Larga distancia* (1992), *Dios mío. Un viaje por la India en busca de Sai Baba* (1994) y *La Guerra moderna* (1999), de Martín Caparrós, quien influyó en la generación de escritores y periodistas jóvenes que por entonces daban sus primeros pasos en los medios. Asimismo, la proliferación de crónicas se visibilizó en la publicación de antologías argentinas y latinoamericanas como *La Argentina crónica. Historias reales de un país al límite* (2007); *Crónicas filosas* (2007), *Mejor que ficción* (2012); *Antología de crónica latinoamericana actual* (2012), que constituyen un evidente muestrario de los cronistas nacionales y latinoamericanos contemporáneos que, al mismo tiempo, están en permanente diálogo.

La crónica contemporánea que estudiamos, por el contrario, se inscribe como ya mencionamos en la serie literaria latinoamericana inaugurada con las Crónicas de Indias y tiene entre sus filas a Cristian Alarcón, María Moreno, Josefina Licitra, (y podemos incluir a Sergio Chejfec) entre otros, quienes «experimentan con la forma breve de la crónica para experimentar con las relaciones entre ficción y realidad» (Bernabé, 2010: 5). Recuperan los ejes que fueron centrales en la construcción de las crónicas de los conquistadores como en la de los estetas modernistas: la primera persona que registra lo que vio y oyó, pero ahora es un sujeto que no sólo cuenta esos hechos sino que da muestra del modo en que los experimentó. También, los cronistas contemporáneos re significan la salida de la ciudad letrada de los modernistas, para «gestionar nuevos encuentros con

los otros más allá del tradicional ejercicio de la representación intelectual» (Bernabé, 2010: 10).

Asimismo, Bernabé (2006) considera que «podemos afirmar que en las últimas décadas se hizo evidente la emergencia de una serie textual que manifiesta un notorio impulso hacia el realismo» (8). Y añade que «a principios del siglo XXI, más que por contar historias, los mejores cronistas son aquellos que se empeñan en encontrar una voz en confluencia con una mirada como estrategia de percepción de un mundo cada vez más complejo» (2006:11). Por otro lado, Poblete postula que la crónica contemporánea «aparece casi indisolublemente ligada a la crisis y transformación neoliberal de las economías y las sociedades latinoamericanas» (2007: 71), a las «ciudadanías de emergencia» y que «podría postularse como el género que mediatiza el choque entre las subjetividades heterogéneas de lo social popular y la identificación neoliberal de democracia electoral y económica de mercado como el horizonte único de la vida en el momento de su globalización» (2007, 85-86).

Reconocemos, por último, que la crónica argentina contemporánea al estar imbricada en una red de relaciones permanentes con la literatura latinoamericana en general, constituye un lugar legítimo desde donde volver a pensar la literatura argentina en función de los desplazamientos que se dan tanto en su interior como sus límites con respecto a otras disciplinas artísticas.

Las obras de nuestro corpus, —*Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros* (2003); *Si me querés, quereme transa* (2010), de Cristian Alarcón y *Los otros. Una historia del conurbano bonaerense* (2011), de Josefina Licitra — serán estudiadas a partir de esta tradición que las contiene y define y, al mismo tiempo, en

función de su especificidad dentro del contexto literario, social y político en el que emergieron.

**CAPÍTULO 2. LAS CRÓNICAS DE CRISTIAN ALARCÓN Y JOSEFINA LICITRA A  
TRAVÉS DEL ESPECTÁCULO Y LA EXPERIENCIA**

## 2.1. ENTRE EL SUCESO Y LA NOTICIA: LA CRÓNICA

Cristian Alarcón trabajaba en el periódico *Página 12*, en la sección Policiales, e investigaba sobre los escuadrones de la muerte de la ciudad de Buenos Aires, cuando llegó a sus oídos que en la villa San Fernando había nacido un ídolo pagano. Ese suceso periodístico lo sacó del recinto de la prensa y lo llevó a la pesquisa y escritura de la crónica sobre la historia de la vida y la muerte de Víctor Manuel *el Frente* Vital, un «pibe chorro» fusilado por la policía y convertido después en el santo al que los jóvenes de la villa acuden (rezan) antes de ir a «trabajar», para pedir protección contra las balas de los policías. El nombre del Frente fue el permiso de entrada del cronista a la villa.

La vida de Víctor Vital, su muerte, y la de los sobrevivientes de la villa de esa porción del tercer cordón suburbano —la San Francisco, la 25 de Mayo y La Esperanza—, son una incursión a un territorio al comienzo hostil, desconfiado como una criatura golpeada a la que se le acerca un desconocido. *La invocación de su nombre fue casi el único pasaporte para acceder a los estrechos caminos, a los pequeños territorios internos, a los secretos y a las verdades veladas, a la intensidad que se agita y bulle con ritmo de cumbia de esa zona que de lejos parece un barrio y de cerca es puro pasillo.* (Subrayado mío) (Alarcón, 2003:13)

El suceso o *fait divers*, estudiado por Barthes (1974), conforma una noticia inclasificable para las secciones periodísticas y está constituido por una causa inexplicable que provoca asombro, en otras palabras, «es una información monstruosa análoga a todos los hechos excepcionales o insignificantes» (1974:259). A su vez, el suceso posee una estructura cerrada e inmanente de la que forman parte al menos dos términos que se relacionan de maneras diferentes: a través de la causalidad vinculada con el asombro y la perturbación, o a través de la coincidencia en la cual se aproximan dos contenidos distantes. La primera de estas relaciones tiene que ver con los hechos cuya causa no se puede explicar inmediatamente. «Lo inexplicable se reduce a dos categorías de hechos: los prodigios y los crímenes» (263). La segunda «tiene por función paradójica

fundir dos recorridos diferentes en un recorrido único. [...] En efecto, la coincidencia es tanto más espectacular cuando *invierte* determinados clichés de situación» (268), e implica una cierta idea de destino. «El suceso es—dice Barthes— un arte de masas: su papel es verosímilmente preservar en el seno de la sociedad contemporánea la ambigüedad de lo racional y de lo irracional, de lo inteligible y de lo insondable; y esta ambigüedad es históricamente necesaria en la medida que el hombre aún necesita signos» (271).

En este sentido, el *fait divers* que atrajo la atención de Alarcón fue que Víctor Manuel *el Frente* Vital, al poco tiempo de su violenta muerte, se convirtiera en el «santo de los pibes chorros». En una entrevista, el cronista explica cómo durante la investigación acerca del escuadrón de la muerte en la zona de Don Torcuato, al norte del Gran Buenos Aires, se enteró del suceso que se transformó en el punto de partida de su libro:

De esa investigación derivó un proceso que terminó con 4 policías detenidos por fusilamientos a menores de edad. Y una abogada, María del Carmen Verdú, de la Correpí, me contó que había un santo de los pibes chorros. Ese fue el punto de partida. Conocí a la mamá de Víctor Manuel Vital, a Sabina Sotelo, y fue ella la que empezó a llevarme por los pasillos de la villa, en la deconstrucción de la vida de un pibe chorro y en la construcción también, de alguna manera, de un mito. (Búmbalo, 2003:1)

Sin embargo, antes de que la historia se convirtiera en crónica, el hecho fue narrado como noticia periodística por el propio Alarcón en el diario *Página 12*, en el 2001. El título era «El santo de los ladrones» y en el copete se leía «En una villa veneran a un adolescente muerto por la policía». Posteriormente, el libro expandirá lo que en la nota se enuncia desde el comienzo del primer párrafo:

A él se encomiendan los ladrones del barrio antes de salir «a un hecho». A él le adjudican curaciones milagrosas, fugas de la cárcel, asaltos exitosos. Se llamaba Víctor Manuel Vital, pero lo conocieron como «Frente». Cuentan que era un pequeño Robin Hood, que repartía con generosidad el producto de sus



robos. Tenía 17 años cuando murió, baleado por la bonaerense. Hoy su rostro aparece en las remeras de sus admiradores. (Alarcón, 2001:1)

Podemos considerar que a partir de esta publicación se enlazan el suceso y la noticia, ya que lo narrado se adscribe, por una parte, a la categoría de suceso y por otra, al género de la crónica policial. En otras palabras, se fusiona el mito del «pibe chorro» que después de muerto puede realizar milagros (el suceso), con lo policial, un adolescente de la villa asesinado por la policía de Buenos Aires. En consecuencia, creemos que Alarcón conjuga, en su nota de *Página 12*, dos de los elementos con los que Alejandra Laera (2003) analizó la primera novela popular de Eduardo Gutiérrez<sup>5</sup>, *Antonio Larrea*: lo verídico y lo interesante. Es decir, la primera novela popular argentina, según Laera, convierte a un criminal y bandido en héroe popular y novelesco, a partir del suceso que luego es publicado como novela folletinesca, y en la cual el autor recurre a elementos del melodrama para atraer la atención de un incipiente público lector.

Si bien el contexto histórico y literario de producción y de recepción de ambas obras es distinto, Alarcón también parte de un suceso verídico, la muerte de un «pibe chorro» en manos de la bonaerense (caso delictivo cerrado), pero lo interesante del hecho, la conversión del ladrón asesinado en ídolo pagano, cuya fama era transmitida oralmente en toda la villa, lleva al cronista a expandir el episodio. Así, en la crónica se entrelazarán el dramatismo, el melodrama, la traición, lo trágico y el mito porque la muerte del *Frente*

---

<sup>5</sup> Según Alejandra Laera, Eduardo Gutiérrez inventó un género nacional: la novela popular. Su creación se basó en arrancarle a la vida real de los gauchos infames algunos hechos y situaciones, para transformarlos en héroes novelescos que estimularan la identificación de los lectores. Gutiérrez fue definido como un investigador-cronista que sale en busca de material novedoso relacionado con un caso policial (entrevistas, archivos, consultas con especialistas) y, a su vez, esta figura deriva de la función que tenía dentro del periódico: redactor de *fait-divers*.

«corrió por las villas cercanas como sólo lo hacen las novedades trágicas» (Alarcón, 2003:27).

La figura del «pibe chorro», ese bandido ya no rural sino urbano, «que robaba al rico para dar al pobre y que nunca mató, salvo en legítima defensa o por justa venganza» (Hobsbawm, 1983:27)<sup>6</sup>, criminal ante los ojos del Estado pero «honrado» o simplemente inocente para la comunidad a la que pertenece, no aparece, sin embargo, en la crónica como un sujeto idealizado. Por el contrario, emerge como un sujeto social, político y cultural producto de las políticas económicas neoliberales implementadas a partir de los noventa en nuestro país (los años que narra la crónica van del 1999 a 2001). Las vidas de los jóvenes denominados «pibes chorros» fueron constituyéndose a partir de los procesos de pauperización y marginación que se desarrollaron en las sucesivas generaciones a partir de la década del ochenta, años en los cuales las condiciones sociales y económicas de los sectores populares sufrieron cambios notorios. De acuerdo con Miguez (2010), si hasta mediados de los setenta, la pobreza en Argentina podía considerarse como un fenómeno de transición, es decir, muchos de los pobres estaban en un proceso paulatino de ascenso social, a partir de los ochenta, la pobreza se volvió estructural. Esta creciente pauperización que estuvo ligada también a las transformaciones en el mercado laboral afectó indefectiblemente en las generaciones de jóvenes.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Hobsbawm, en el libro *Rebeldes primitivos*, realiza un estudio sobre los bandidos sociales (como movimiento social arcaico o primitivo) en la Europa occidental y mediterránea desde el fin de la Revolución Francesa hasta alcanzar el siglo XX.

<sup>7</sup> «Fue durante el transcurrir de estos procesos que crecieron la mayor parte de quienes son definidos hoy como pibes chorros. Es un marco en el que se quiebran las antiguas estructuras laborales y familiares que habían organizado la existencia de la mayor parte de la sociedad durante décadas, al mismo tiempo, que ciertas formas de consumo básico también se tornan progresivamente inalcanzables [...] Sabemos por lo tanto, que quienes en la década de 1990

Por otro lado, Alarcón manifiesta que su crónica *Cuando me muera*, podría pensarse como una gauchesca ya que, —en palabras del escritor—, «tiene más de Sarmiento y Lugones que de otra cosa, y hay una épica además, la épica de unos luchadores. [...] del outsider, del prófugo, del que está por fuera del Estado» (Alarcón, 2014). En este sentido, la figura del «pibe chorro» entra en escena en la literatura a partir de una supervivencia y transformación del gaucho ahora devenido urbano en la posmodernidad, y la villa, el *locus* de este sujeto social, es producto, entre otras cosas, de la desregulación agrícola y la descampesinización que provoca el éxodo de mano de obra rural excedente a la ciudad, un fenómeno global de acuerdo con los estudios de Davis (2007)<sup>8</sup>. Sin embargo, lejos de desaparecer, lo rural convive con lo urbano y esto aparecerá también en la segunda crónica de Alarcón, *Si me querés, quereme transa*.<sup>9</sup>

---

llegaron a convertirse en pibes chorros tienen como rasgo compartido, entre otras cosas, el haber sufrido desde su infancia desestructuración y privaciones» (Míguez, 2010: 66).

<sup>8</sup> Davis realiza un estudio detallado sobre la urbanización en ciudades de países en vías de desarrollo que han seguido el modelo de Estados Unidos y Europa en el siglo XIX y principios del XX. El autor traza una trayectoria global del asentamiento informal desde los «barrios de la esperanza» en la década de los sesenta y el «big bang» de la pobreza urbana durante las décadas de la deuda de los años setenta y ochenta, hasta las megaciudades pobres como Cono Sur, Sadr City y las Cap Flats. Desde la expansión de barricadas en Lima hasta las montañas de basura en Manila, la urbanización se ha separado de la industrialización e incluso del crecimiento económico. Davis pone en escena una investigación sobre la producción en masa de la miseria que caracteriza a las ciudades contemporáneas. De toda la información aportada, concluye que el proceso de globalización neoliberal al que estamos asistiendo tiene rasgos comparables al evento catastrófico que entre 1870 y 1900 dio forma al tercer mundo, con la incorporación forzosa al mercado de las economías de subsistencia de amplias zonas de Asia, África y Sudamérica.

<sup>9</sup> Ludmer, en su ensayo *Literaturas postautónomas*, considera que las narrativas del presente no admiten (o poco importa) lecturas literarias. Y que en algunas de ellas, las «que han atravesado la frontera literaria [y que llamamos posautónomas] puede verse nítidamente el proceso de pérdida de autonomía de la literatura y las transformaciones que produce. Se terminan formalmente las clasificaciones literarias; es el fin de las guerras y divisiones y oposiciones tradicionales entre formas nacionales o cosmopolitas, formas del realismo o de la vanguardia, de la "literatura pura" o la "literatura social" o comprometida, de la literatura rural y la urbana, y también se termina la diferenciación literaria entre realidad [histórica] y ficción. No se pueden leer estas escrituras con

La creación del mito de este santo pagano, que leemos en varios fragmentos de la crónica, se construye no sólo a través de los relatos de aquellos que atestiguan haber sido beneficiados por algún milagro luego de su muerte, «“Antes de salir a laburar le doy un beso a la foto que tengo en un marco con los colores de Tigre”, me contó Chaías sentado contra la pared de los nichos de cemento, bajo la misma sombra que llega a la tumba del milagrero» (2003:45), sino también por quienes recibieron los favores que otorgaba en vida cuando repartía entre sus amigos de la villa lo robado. El antes y después, que imprime la muerte del *Frente* en los códigos de la villa, es otro de los elementos que el cronista señala a lo largo de toda la historia: «El Frente preservaba los viejos códigos de la delincuencia sepultados por la traición» (2003:13). Y:

Como si él y su poderío místico incluyeran la condena y la salvación, *el mito del Frente Vital me abrió la puerta a la obscena comprobación de que su muerte incluye su santificación y al mismo tiempo el final de una época*. Esta historia intenta marcar, contar ese final y el comienzo de una era en la que ya no habrá un pibe chorro al que poder acudir cuando se busca protección ante el escarmiento del aparato policial, o de los traidores que asolan como el hambre la vida cotidiana de la villa. (Subrayado mío) (15–16)

---

o en esos términos; son las dos cosas, oscilan entre las dos o las desdiferencian» (2007). Desde este punto de vista, desde la postautonomía, Ludmer argumenta que la dicotomía entre literatura rural y literatura urbana no es operativa puesto que ya no se oponen sino que mantienen fusiones y combinaciones múltiples; la ciudad latinoamericana absorbe el campo. Si bien en la primera crónica de Alarcón hay una reformulación de lo rural, entendido desde las configuraciones nacionalistas de los años sesenta y setenta (Ludmer, 2010), ya que ahora aparece fusionado con lo urbano de manera que se torna difícil deslindar sus límites, en *Si me querés, quereme transa* se pone en escena la problemática de lo rural en lo urbano desde un contexto más amplio que es el de las migraciones latinoamericanas. Desde la década de los ochenta y noventa, los procesos de migración, mayoritariamente, se producen desde países limítrofes, Bolivia y Paraguay, y Perú hacia la capital de la provincia de Buenos Aires, Argentina. En este libro se visibiliza el desarrollo de tradiciones, rituales, costumbres que tienen que ver con el lugar de origen de las comunidades migrantes (las zonas campesinas de Bolivia y Perú) en el territorio de la villa, lo urbano. Si bien, según Raymond Williams (2001), ya no estamos en presencia de los polos tradicionales del campo y la ciudad, «realidades históricas variables, tanto en sí mismas como en las relaciones que mantienen entre sí» (Williams, 2001:357), en el espacio de la villa cierta forma de lo rural convive con lo urbano.

La expansión de la noticia—suceso de la prensa escrita en crónica se fabrica, también, a partir de las múltiples narraciones orales que cuentan sobre la vida y muerte del adolescente, y que son recogidas por el cronista durante su estadía en la villa. En este sentido, el libro invierte la ruta que, según Martín-Barbero, realiza la prensa al convertir el acontecimiento en un suceso «vaciado de espesor histórico y cargado de sensacionalidad y espectacularidad» (2002:93). Estas narraciones orales son contextualizadas e individualizadas por Alarcón quien corporiza y da voz a los testigos (familiares y amigos) involucrados en la historia que se narra. Al respecto, Bernabé plantea que este mecanismo es una operación política porque mientras que *Crónica TV* «exhibe cadáveres sin identidad, [Alarcón] restituye “la vida breve” que a cada uno le tocó en suerte» (2010:13).

La crónica, a su vez, pondrá en escena la caída del «bandolero urbano» en manos de la policía corrupta como imagen metonímica de la crisis económica, política y social, o, en otras palabras, para visibilizar la transición de los códigos locales encarnados en *el Frente* que se hacían extensivos en la comunidad villera a los intercambios regidos por el Estado neoliberal.

Siete años después de su incursión en la villa San Fernando, Cristian Alarcón, para entonces un escritor consagrado por el mercado editorial<sup>10</sup>, (*Cuando me muera* lleva

---

<sup>10</sup> En el libro *Si me querés*, el cronista acude a la figura de escritor consagrado cuando, ante la vacilación de unos de los personajes por darle o no la entrevista, Alarcón expresa:

—Soy escritor—atiné a decirle.

—Eso podría mejorar las cosas, amigo, pero ¿cómo yo sé que usted me dice la verdad?

—Porque puede poner mi nombre en Internet y ver que no le miento. (2012: 46)

vendidas seis ediciones en menos de 15 años), decidió oír de primera mano los relatos de los transas y narcos villeros de quienes había tenido noticias en su primer libro de crónica.

Frente a la proliferación de novelas y libros de investigación periodística sobre el narcotráfico, fenómeno designado como «narcoliteratura» o «literatura narco»<sup>11</sup>, en boga desde hace tiempo en otros países como México o Colombia, Cristian Alarcón eligió narrar desde «adentro» la trama del tráfico de drogas en Villa del Señor, una villa de Buenos Aires rebautizada con un nombre ficticio a la que había tenido un remoto acercamiento en marzo de 1996, cuando un editor del diario en el que trabajaba le pidió ir a cubrir una nota: «Llegué a la zona sin todavía haber logrado un claro dibujo de la ciudad en la mente: como muchos en ese sitio, yo también era un recién llegado a Buenos Aires» (Alarcón, 2012:59)<sup>12</sup>.

La decisión de escoger la crónica para relatar esta temática tan difundida en la literatura latinoamericana contemporánea como en los medios masivos de comunicación está dada por la posibilidad que le otorga esta forma discursiva de inscribir las voces de los propios protagonistas, elección que es, a su vez, de carácter político y ético. Político, porque frente a los discursos estereotipados acerca del mundo narco, cifrados en los relatos hegemónicos propuestos desde los medios de comunicación y desde algunas representaciones literarias, Alarcón individualiza, recoge los relatos de cada uno de los

---

<sup>11</sup>Orlando Ortiz (2012) sostiene que «la narcoliteratura es un espejismo que nada tiene del narcotráfico y a veces tampoco nada –o muy poco– de literatura. Sin embargo, hay excepciones en cuanto a lo literario». Entre las novelas y obras de no ficción se encuentran: *Los señores del narco*, de Anabel Hernández; *La reina del pacífico*, de Julio Scherer; *El Cártel de Sinaloa*, de Diego Osorno; *El narco en México*, de Ricardo Ravelo; *Historia del narcotráfico en México*, de Guillermo Valdés Castellanos; *Cartas cruzadas*, de Darío Jaramillo; *El poder del perro*, Don Winslow; *Las jefas del narco*, coordinado por Arturo Santamaría Gómez; *Campos de amapola antes de esto. Una novela sobre el narcotráfico en México*, de Lolita Bosch, entre muchas otras.

<sup>12</sup> Para las citas del libro *Si me querés, quereme transa*, utilizaremos la edición de Aguilar, 2012.

protagonistas que cuentan sus vidas en primera persona. Ético, porque el cronista respeta esas voces en lo que tienen de propias (matices, giros, pausas) de modo que evita convertirse en un intérprete o traductor de esos otros.

En *Si me querés, quereme transa*, el cronista organiza la trama que une la violencia, la villa y el narcotráfico y, a partir de esto, crea una obra que logra visibilizar lo que en poco tiempo será noticia corriente: el creciente negocio de la droga en Argentina. Sin embargo, la crónica no pretende desentrañar una verdad o presentar una denuncia social, sino articular relaciones entre diferentes historias vinculadas con el tráfico ilegal de drogas desde las voces de los propios protagonistas, entre ellos capos narcos y transas. En este relato, Alarcón narra intercalando una primera persona plural — «El apuro, la decisión tomada a última hora, nos ha dejado sin un detalle importante: las flores» (2012:13) — pero su voz se va desdibujando en la escritura para dar paso a los monólogos de los personajes, voces que son reconfiguraciones que intentan mantener *dignamente* las estructuras de cada una de las maneras de hablar:

Cuando llegué de Lima, todavía *chibolo*, fui a la escuela. Duré unos cuatros meses. Como dice acá, me “verdugueaban” desde las maestras hasta mis compañeros. No podía dibujar ni las alturas de tierra seca que había frente a mi casa. Me preguntaban que de dónde había sacado esas montañas. Tampoco podía dibujar el cóndor, que es para nosotros el que habita las montañas. (2012:62)

A diferencia de su primera obra, en esta crónica, Alarcón no se inmiscuye completamente por los pasillos de la villa, sino que son los protagonistas quienes salen de su territorio para ser entrevistados. Este cambio en la figura del cronista tiene que ver, según el propio escritor, con respetar la palabra del otro, ya que sus conversaciones podían ser interceptadas dentro de la villa (Jackson y Taboada, 2010: S/N), y él no deseaba «trabajar» para la Justicia o la policía. Por esto, los nombres y los lugares que aparecen

son falsos o incluso en algunos casos se ha dividido a una persona en dos o más seudónimos, o reunido a dos personas en uno solo.<sup>13</sup>

De todas las voces, la de Alcira sobresale. Viuda y con un hijo a su cargo, ingresó al mercado como transa por desesperación, como se ingresa a una habitación oscura de la que es imposible retornar. «Entrar en el negocio había sido fácil para Alcira. Quizás ése sea uno de los grandes mitos que se caen apenas uno se acerca a los negocios narcos. Acceder a las redes no es arduo. Lo complicado, lo verdaderamente difícil, es permanecer en ellas» (Alarcón, 2012: 30). La transa consiguió de un amigo el primer capital para instalarse de lleno en el mercado de la cocaína, del que no salió nunca más. Además de la transa, aparecen otros personajes, como Porfirio y Teodoro Reyes o Chaparro, que constituyen capos o jefes narcos. Ambos eslabones se relacionan, conviven y comercian en un mismo territorio: Villa del Señor. Y ambos forman parte de la comunidad de inmigrantes que llegaron al país a principios de los años ochenta.

Alcira es una boliviana de nacionalidad argentina; los Reyes, los Aranda y los Chaparros pertenecen a la comunidad peruana. Asimismo, aparecen en el relato migrantes de diversos países como María Buena, que es paraguaya. Es decir, la villa no es sólo un espacio atrincherado y cercado por los códigos narcos, sino que también es el lugar donde se fusionan distintas culturas, experiencias, temporalidades. En relación con esto, la cosmovisión rural que tienen algunos de los personajes, como Alcira o el clan Reyes, es

---

<sup>13</sup>En una entrevista, Alarcón manifiesta que «en el caso de transas, en lugar de yo estar como estuve en el caso de *Cuando me muera* permanentemente en la villa buscando la cercanía con el territorio, por las cuestiones de seguridad yo me desterritorialicé y desterritorialicé a los personajes. Yo sólo ingresaba en contadas ocasiones a ciertos lugares periféricos, al lugar controlado por la organización criminal y, si lo hacía, lo hacía prácticamente disfrazado, mimetizado, debajo de un buzo con capucha» (Jackson; Taboada, 2010: S/N).



fundamental para vislumbrar cómo se mantienen los lazos entre los integrantes de las comunidades migrantes<sup>14</sup> que se asientan en los márgenes de la ciudad. La villa y el conventillo son los escenarios desde donde el cronista traza la trama que supera el tema *narco* porque ésta es una historia de intercambios económicos, culturales y sociales, narrada en primera persona. «El conventillo es un organismo vivo, como el narcotráfico. La sustancia de la economía popular está en esa convivencia hacinada entre migrantes que se prestan y se convidan, se venden y se compran, en un incesante juego de valores» (Alarcón, 2012:199). Dentro de esta red, los vínculos están determinados, la mayoría de las veces, por los códigos rurales de las comunidades migrantes que sobreviven en la ciudad a través de las fiestas, el permuto comercial, pero especialmente, en los relatos orales de las familias de inmigrantes que la crónica recupera. Para Alarcón, «la oralidad andina resulta ser una matriz más poderosa que la literatura internacional que puede leerse como una manera de salir de lo local. Esta tensión entre lo local y lo universal es, en

---

<sup>14</sup> Saskia Sassen (2007), en su estudio sociológico sobre la globalización, considera que «los lazos étnicos entre comunidades de origen y las comunidades de inmigrantes de los países receptores, que suelen materializarse en la formación de familias transnacionales o de estructura de parentesco ampliado, constituyen elementos fundamentales una vez que existe un flujo migratorio, pues garantizan su reproducción en el tiempo» (184). El narcotráfico, en este caso, conforma un sistema económico transnacional que se sustenta en el flujo de divisas y de personas. Según Sassen, la presencia de comunidades inmigrantes en el interior de una entidad nacional «produce formas específicas de participación transnacional» (228).

Por otro lado, García Canclini (2001) sostiene que para analizar los procesos de la globalización (definido como un nuevo régimen de producción del espacio y tiempo) «hay que hablar, sobre todo, de gente que migra o viaja, que no vive donde nació, que intercambia bienes y mensajes con personas lejanas» (50). Asimismo, este autor postula que la globalización debe ser estudiada como un conjunto de narrativas y metáforas. La narrativa «sugiere la coexistencia de épocas diferentes en las tensiones entre lo local y lo global, y vivencias contradictorias de los actores, cuya intensidad y polivalencia es difícil encerrar en conceptos» (57). Y las metáforas que tienden a figurar, a hacer visible, lo que se mueve, lo que se combina o se mezcla.

En *Si me querés, quereme transa*, el cronista explica: «la red narco es transnacional, pero vive en la cotidianeidad, donde la sujeción de los más débiles de la cadena —millones de personas en todo el mundo— es lo fundamental para asegurar la sobrevivencia del sistema. Células familiares. Células vitales, extremas» (2012: 210).

definitiva, la historia de la literatura» (Bisama, S/D). Lo rural se impone como fundamental para comprender los pactos que se construyen en la villa alrededor del narcotráfico. En el casamiento de Alcira, —narra el cronista—, «Lo esencial de lo rural volvía a aparecer en la trama urbana de estos transas que esa noche tiraban la casa por la ventana» (2010:226).

A Josefina Licitra, periodista, escritora y editora de la revista *Orsai*, le propusieron hacer un libro de crónicas en el que narrara sobre el conurbano bonaerense. En palabras de la autora, «la historia consistía en rastrear y perfilar un puñado de historias que tuvieran potencia narrativa y que permitieran armar el rompecabezas de un territorio que a la vez era un misterio» (2011:13). Aceptó principalmente por la cercanía, porque «era una cartografía posible, un mundo al que se llega en tren» (2011:13). Sin embargo, el conurbano es una totalidad inasible, que «de cerquita no tiene nada» (2011:14) y que resulta inenarrable por sus millones de personas y de historias. Entonces, ¿qué decir de ese territorio desconocido y cercano? ¿Cómo adentrarse para buscar historias? La respuesta le vino de la mano de un programa de televisión argentino que documentaba «en vivo» el quehacer de la institución policial en sus recorridos por el Conurbano. Según Licitra, la gente que realiza *Policías en acción*<sup>15</sup>—productores y camarógrafos— «conoce

---

<sup>15</sup>*Policías en Acción* «es un reality en formato docu-drama donde el eje pasa por la institución policial, con todos los conflictos, personajes y cotidaneidades que confluyen en esta institución. Mostrando "ambas caras de una misma moneda", protagonistas reales son seguidos por cámaras y equipos de producción las 24 horas. De este modo, la audiencia es testigo de los momentos más sorprendentes, conmovedores e increíbles experimentados por los oficiales y los ciudadanos en episodios especiales de 60 minutos. La acción es el núcleo del programa, pero la esencia son las motivaciones y los dilemas morales de la gente real (oficiales, criminales, ciudadanos). Ellos son presentados no como transeúntes anónimos de un show de cámaras ocultas sino como los verdaderos portadores de las historias» (Extraído de la Página Web de *El trece* <http://www.eltrecetv.com.ar/policias-en-accion>).

como nadie la periferia bonaerense a fuerza de recorrerla veinticuatro horas al día, por turnos, con un envidiable olfato para encontrar historias donde otros no verían absolutamente nada» (2011:14-15).

De modo que la escritura de la crónica *Los otros. Una historia del conurbano bonaerense*, el segundo libro de la cronista, está motivada por la intención de nombrar la periferia: Villa Giardino y Acuba, específicamente. Nombrar esa periferia que se le presenta como un territorio heterogéneo e inasible pero, al mismo tiempo, cercano y próximo, a partir de un conjunto de historias con potencia narrativa. Nombrar es también construir imágenes en una primera persona que describe y narra un «fragmento del mundo» (Ladagga, 2007); en este caso, una parte del conurbano bonaerense cifrado metonímicamente a través de dos barrios pobres separados por un muro. «Un barrio de italianos llamado Villa Giardino, otro de indigentes llamado Acuba. Y entre ellos estaban el árbol, la casa, la soledad y el miedo contando, finalmente una historia» (2011:19). El primero de estos barrios fue poblado por inmigrantes italianos que llegaron en 1940 a Argentina con la esperanza de progreso, un progreso que aún no llegó porque actualmente carecen de todo: cloacas, medio ambiente limpio (ya que está situado cerca de las fábricas de Curtiembres y a orillas del Riachuelo), seguridad, escuelas, Estado; y el otro, Acuba, es una villa de emergencia, que surgió luego de un asentamiento de un territorio fiscal de la Asociación de Curtiembres de Buenos Aires (de ahí la sigla Acuba) en 1995, y donde hoy viven dos mil quinientas familias que llegaron de Bolivia, Paraguay, Perú y del interior argentino, «que no tienen peor suelo donde caerse muertas» (Licitra, 2011:25). Los indigentes, excluidos necesarios del menemismo, tomaron las tierras que bordean el Riachuelo contaminado y los basurales de la curtiembre Acuba bajo las órdenes del puntero político Marcelo Rodríguez.

En el medio de los barrios un muro, pero en ambos, la pobreza, la contaminación y un asesinato político. El suceso que aparece como núcleo de la narración es el homicidio ocurrido en circunstancias confusas de Héctor Daniel Contreras, un joven cartonero de 16 años, cuyo asesino para la justicia federal es Antonio Baldassarre, vecino del barrio italiano. La crónica va avanzando en el tiempo, desde agosto del 2009 a enero del 2011, año del juicio a Baldassarre. De la narración cronológica de Licitra, se desprende el motivo primero de la crónica: contar aquello que no fue informado desde los periódicos o desde la televisión sobre el hecho policial ocurrido en el conurbano, es decir, hacer visible a través de su relato—un relato construido *a posteriori* de su intervención y participación en el lugar—la desmaterialización de la periferia en el mundo televisivo y, particularmente, narrar sobre la gente olvidada en la pobreza porque «aunque esté cerca, aunque esté casi encima, aunque encienda su luz macilenta en los programas sobre mundos marginales, la periferia en su conjunto raramente ha tenido quien la nombre. Y la intención del libro era nombrarla» (2011:13). Sin embargo, en este punto, la cronista aclara en una entrevista que

A pesar de que este sea un relato de la pobreza, no quería que fuera el punto de partida. Busqué hasta que uno de los productores de *Policías en acción* me habló de este tema y creo que cuando conocí a Marcelo Rodríguez le vi tanta tela de personaje que sentí que lo había encontrado. Cuando encontré un personaje fuerte y encontré un punto de tensión que podía articular el relato, el asesinato de un adolescente, me di cuenta de que la historia podía funcionar y que podía sostener lo que quería contar, que es la *cuestión de lo precario*. (Subrayado mío). (Zunini, 2011)

Cartoneros, punteros políticos, indigentes, inmigrantes emergen de la mugre y el olor para nombrar la periferia.

Lo precario, el punto de enlace entre ambos barrios del conurbano, es narrado por Licitra a través de una prosa sencilla, un lenguaje depurado, que se convierte en una apuesta estética para lograr contar todo aquello que se resiste a ser contado. El desamparo

en medio de la carencia y del «olor sin síntesis», —como escribe la cronista—, constituye el entramado que irrumpe en este relato sobre la fractura social entre los nuevos pobres y los indigentes.

## **2.2. ENTRE LA EXPERIENCIA Y EL ESPECTÁCULO: LA VILLA**

### **2.2.1. LA EXPERIENCIA**

En las tres crónicas de nuestro corpus, —*Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros*; *Si me querés, quereme transa*, de Cristian Alarcón, y *Los otros. Una historia del conurbano bonaerense*, de Josefina Licitra—, los escritores abandonan las oficinas de redacción, cruzan la frontera de la ciudad letrada y se adentran en los pasillos de la villa, un territorio difícil de definir de una sola manera, un lugar complejo que se enuncia desde la experiencia que los cronistas tuvieron en él, un sitio que es puesto en palabras y relatos fragmentarios.

La salida de los escritores hacia un «exterior» desconocido de la ciudad «real» posee una tradición literaria que, en la literatura latinoamericana, se remonta hasta los cronistas modernistas. Hacia finales del siglo XIX, la crónica, en tanto «forma menor» (para los intelectuales finiseculares era un género «débil» de la literatura, pero también un laboratorio estético) cumplió una tarea importantísima en el proceso de constitución de la literatura como ámbito (relativamente) autónomo ya que, paradójicamente, «el encuentro con los discursos “bajos” y “antiestéticos” [...] posibilita la consolidación del emergente campo estético» y [...] «el procesamiento de zonas de la cotidianidad capitalista que en aquella época de intensa modernización rebasan el horizonte temático

de las formas canónicas y codificadas» (Ramos, 1989: 112). A partir de la *retórica del paseo*, el cronista reordena y re-articula los fragmentos de la ciudad que recorre.

La narrativización de los segmentos aislados del periódico y de la ciudad a menudo se representa en función de un sujeto que al caminar traza el itinerario —un discurso— en el *discurrir* del paseo. El paseo ordena, para el sujeto, el caos de la ciudad, estableciendo articulaciones, junturas, puentes, entre espacios (y acontecimientos) desarticulados. De ahí que podamos leer la retórica del paseo como una puesta en escena del principio de narratividad en la crónica. (Ramos, 1989:126)

El escritor modernista es un paseante curioso, «un mirón urbano», sale a la ciudad para expandir, a través de la crónica, los límites de su interioridad. «En el divagar turístico que lo individualiza y distingue de la masa urbana, busca —en el rostro de *ciertos* otros— las señas de una virtual identidad compartida» (Ramos, 1989: 131).

En el siglo XX, las *Aguafuertes porteñas*, de Roberto Arlt, surgen de las recorridas urbanas en las que registra situaciones, actitudes, aspectos e incluso formas de lenguaje de la cultura popular. «El cronista se convierte en una especie de *cartógrafo*, en alguien que lee en los rostros los diagramas visibles de esos dramas ocultos que alientan en la vida gregaria y anónima de la ciudad. [...] para Arlt, las calles constituyen la mejor escuela para *entender el mundo*.» (Retamoso, 2002:306). Esta última frase que formula Retamoso será actualizada por Alarcón en *Si me querés, quereme transa* en relación con la responsabilidad y lealtad que tiene el cronista con los entrevistados: «debo jurar que nunca, jamás, testificaré en su contra. Estoy de acuerdo. En mi ética, la mayor virtud está en la verdad. La verdad está lejos de la comisaría y de los tribunales. *La verdad está sólo en la calle*» (Subrayado mío) (2012:118).

En los años treinta, el poeta y periodista Raúl González Tuñón es otro de los que caminan y recorren la ciudad. Siguiendo el consejo de Natalio Botana, director del diario *Crítica*, se disfrazó de desocupado para ingresar a la incipiente villa porteña y luego

cronicar esa incursión. Tuñón convivió a la intemperie con inmigrantes y criollos en lo que en ese entonces se denominaba «Villa Desocupación» y que posteriormente pasó a llamarse «Villa Esperanza», un asentamiento espontáneo compuesto por quienes habían sido habitantes del conventillo y por los recién llegados de las provincias del interior, golpeados por la crisis de 1929. En *Conversaciones*, de Horacio Salas, Tuñón manifiesta que su primera incursión

Se produjo en 1933, cuando Villa Desocupación [...] ese largo barrio costero improvisado que iba desde Puerto Nuevo, donde vivía el grupo mayor, hasta Canning, estaba en su trágico apogeo, con sus viviendas de latones y arpilleras y agujeros en la tierra. Albergaba un dramático y diverso mundillo, obreros, empleados, obreros especializados, de nuestro interior y la propia capital y de diversas partes del mundo; estos últimos eran la mayoría. (Salas, 2013: 72)

Posteriormente, en los años cincuenta, Bernardo Verbitsky comenzó a frecuentar la villa Maldonado e interesarse por la vida de los que allí residían. De estos encuentros y visitas con los habitantes de la periferia derivan una serie de relatos publicados en *Noticia Gráfica* que serán el embrión de su novela *Villa miseria es también América* (1953), de donde se extrae el término que se utilizará para denominar los barrios marginados de ingresos bajos.

Tanto Tuñón como Verbitsky marcan un precedente en cuanto a la relación directa entre los intelectuales y el espacio marginal. Masiello, en *El arte de la transición*, expresa que la representación de figuras marginales, subalternas o malandras, proporcionó durante muchos años un capital simbólico a los intelectuales, además de permitirles discutir sus propios dilemas frente al Estado (2001:57). En la mayoría de los casos, siempre se hablaba de y por el otro que se representa.

Teóricos y críticos argentinos se preguntaron y se preguntan por los vínculos que los intelectuales y sus discursos establecen con la otredad. Desde los comienzos de la tradición literaria argentina, «el otro» apareció a través de la voz del letrado (*Los cielitos*,

de Bartolomé Hidalgo; *El matadero*, de Echeverría; *El gaucho Martín Fierro*, de Hernández, etc.).<sup>16</sup> Sin embargo, la resolución formal de la crónica —en relación con la incorporación del otro— es diferente, ya que los cronistas «renuncian a reponer las formas de la representación intelectual que aspiraba darle voz a los que no tienen voz. Se trata de hallar una voz que pueda medir, sin pretender efectuar ninguna traducción» (Bernabé, 2006:12).

A comienzos del siglo XXI, Alarcón y Licitra se introducen en la villa, pero no al modo del *flâneur* baudelariano, la figura histórica y paradigma estético de la modernidad. Los cronistas contemporáneos no son sujetos que vagabundean, que callejean por los pasajes, «cosa indeterminada entre la calle y el interior» (Benjamin, 1972:51), ni tampoco el paseante que «va a hacer botánica al asfalto» (1972: 50). Se diferencian, asimismo, de la retórica del paseo que pusieron en escena los cronistas modernistas. Ambos escritores se inmiscuyen en el ritmo de la vida del conurbano bonaerense hasta incluso llegar a sufrirlo. En *Cuando me muera*, el cronista relata

*Pero me vi un día intentando torpemente respetar el ritmo bascular de los chicos ladrones de San Fernando, sentado durante horas en la misma esquina viendo cómo jugaban al fútbol y sancionaban a las patadas al mal zaguero central. Me vi sumergido en otro tipo de lenguaje y de tiempo, en otra manera de sobrevivir y de vivir hasta la propia muerte. Conocí la villa hasta llegar a sufrirla. (Subrayado mío) (2003: 13-14)*

Conocer la villa hasta llegar a padecerla, sumergirse en otro tiempo y lenguaje, tiene que ver con poner el cuerpo en y ante la alteridad. De este modo, coincidimos con Didi Huberman (2014) cuando se refiere a que «exponerse a los pueblos supone exponerse a

---

<sup>16</sup> Sobre esta temática, existen los clásicos libros y ensayos, entre los que se encuentran: *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (1988), de Josefina Ludmer; *La Argentina en pedazos* (1993), de Ricardo Piglia; *La ciudad letrada* (1984), de Ángel Rama; *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna* (1988), de Adolfo Prieto; los artículos que componen el número 18 de la revista *Punto de vista*, entre muchos otros.



la alteridad, es decir, enfrentarse [...] a un “gueto” en el cual ya no se estará en absoluto protegido» (196).

De manera similar, Licitra narra en una prosa sencilla y precisa la angustia que sufre en su excursión a «La Salada», el mercado ilegal de productos más grande de Latinoamérica, punto de encuentro para la reunión con Marcelo Rodríguez, el puntero político de su crónica y jefe de seguridad y control de los puestos en la feria:

No quiero llorar. Demasiadas cosas acá. Demasiada gente, coches, carros, olor, ropa, ropita, zapatillas, apuestas, vasos, bolitas, celulares y el olor, este olor que dice: siempre. Un olor que ya no tiene historia. *Estoy viva pero podría estar muerta*: nada nuevo, pero se siente horrible [...].  
*Quiero volver con mi hijo y mi marido. Soy una mujer de clase media haciendo un libro sobre pobres, las cosas como son*. No quiero cruzar las vías. Quiero irme. (Subrayado mío) (118-119)

En este fragmento, la narradora-cronista pone de manifiesto, por un lado, la separación que existe entre ella y lo que narra; por otro lado, los miedos y prejuicios que la llevaron a salir de la comodidad de su lugar de clase para adentrarse en un espacio peligroso y desconocido. El temor a la muerte aparece en el relato de ambos cronistas y se podría pensar como correlativo al ingreso en una zona desamparada. La frase, «soy una mujer de clase media haciendo un libro sobre pobres, las cosas como son», deja en claro que la cronista no es parte de «ellos», de los otros, de los pobres, pero está ahí y escribe para poder dar sentido a esa experiencia.

Lo que estas escrituras ponen en juego también es una relación estrecha con la vida de los otros (villeros, transas, punteros políticos, ocupas) que nos impide leer las crónicas en término de distancia-cercanía del escritor con respecto a aquello que narra. En este sentido, nos parece pertinente retomar el concepto que Link (2015) utiliza para interrogarse sobre el modo en que lo viviente aparece como modo de lectura en la literatura contemporánea: la sutura. En su último libro, *Suturas. Imágenes, escritura*,

*vida*, el crítico considera que, parafraseando una cita de Alfonso Reyes, la materia de la literatura es la vida y, por lo tanto, la preocupación más importante reside en saber interrogar –saber leer– el modo en que es posible articular la vida con la escritura. La literatura es aquello que atraviesa la vida, lo vivible, lo vivido; «hace sutura (o cicatriz) con ciertos acontecimientos del mundo» (2015: 503). Así, las suturas como marcas de una herida o como zona de contacto entre dos culturas (cfr. 2015:93) nos permiten estudiar las crónicas de Alarcón y Licitra como experiencias, producto de la relación con un otro que ha dejado marcas, heridas en ellos. Dice Link: «Vivir es, en efecto, pasar de un espacio a otro, haciendo lo posible para no golpearse.» (Link: 2015:79). Los escritores de nuestro corpus están siempre pasando de un lado al otro: de la villa a la «ciudad letrada» y viceversa, y de ese viaje, los cronistas regresan (heridos) para registrar el contacto con la vida.

Ahora bien, en relación con la problemática de la experiencia, partimos de apropiarnos de la pregunta que se hizo Garra Muñoz (2009:34): « ¿De qué forma la literatura incide en la construcción de una determinada concepción de la experiencia y, a su vez, de qué modo un determinado concepto histórico de experiencia precipita en formas literarias que se le adecuan?» Con respecto a este interrogante, sostenemos que es posible pensar que las crónicas resultan de la escritura de la experiencia del escritor con la otredad. De allí que estos textos funcionen como punto de reflexión sobre la existencia de la experiencia en la contemporaneidad después de la caída o crisis de la experiencia moderna (Benjamin y Agamben)<sup>17</sup>. Para argumentar dicha hipótesis,

---

<sup>17</sup> El término experiencia, que se remonta a la Antigüedad, ha tenido en el devenir de la historia filosófica, artística, literaria, religiosa, múltiples significados, incluso sigue siendo aún hoy objeto de reflexión y redefinición desde distintas áreas disciplinares. Durante la modernidad, en el campo de la filosofía, el concepto estuvo en el centro de los postulados de los principales pensadores,

---

algunos de los cuales sostuvieron que su existencia había sido disuelta o devastada por varios factores históricos: la constitución de la ciencia moderna, los actos de violencia y el horror de las guerras mundiales. Walter Benjamin fue uno de los que diagnosticó a principios del siglo XX la destrucción o caída de la experiencia, luego de la primera Guerra Mundial. En «Experiencia y pobreza», escrito en 1933, diagnosticó la crisis o pérdida de la posibilidad de tener experiencia como consecuencia de la incapacidad de las personas de poder nombrar o narrar las prácticas a través de las cuales se constituyen como sujetos históricos e individuales. Antes de esto, escribe el filósofo, «Sabíamos muy bien lo que era experiencia: los mayores se la habían pasado siempre a los más jóvenes. En términos breves, con la autoridad de la edad, en proverbios; prolijamente, con locuacidad, en historias; a veces como una narración de países extraños» (1998, 167). Sin embargo, con la guerra, los vínculos generacionales se rompen y las personas sobrevivientes de los campos de batallas «volvían mudas [...] No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable. Y lo que diez años después se derramó en la avalancha de libros sobre la guerra era todo menos experiencia que mana de boca a oído» (1998, 167). El lenguaje, en este sentido, ha dejado de ser un medio para comunicar la experiencia y se ha convertido en una herramienta para dar información, en otras palabras, había perdido su carácter de médium de una experiencia mimética de lo real. Para Benjamin, el contacto con lo divino se produce sólo en el lenguaje como tal y no en la concepción burguesa de la lengua. Mientras que ésta última se sostiene en «la palabra, su objeto es la cosa y su destinatario es el hombre» (Jay, 371), el lenguaje «no distingue ningún medio, ningún objeto, ningún destinatario de la comunicación, Dice: *en el nombre, el ser espiritual del hombre se comunica con Dios*» (Jay, 371-372). La lamentación de la decadencia del lenguaje para transmitir la experiencia basada en las similitudes mágicas será argumentada en el ensayo «El narrador» de 1936. Allí Benjamin si bien continúa con el lamento por la caída de la experiencia, acusa al auge de la información y de la novela el detrimento de la narrativa (épica), la imprenta en perjuicio de la oralidad. Mientras que las primeras sólo pretenden comunicar el puro sí de lo ocurrido; en la segunda, el narrador encarna la experiencia a través de una voz y cuerpo, recupera la noción artesanal de comunicación y: «toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida, la toma a su vez, en experiencias de aquellos que escuchan su historia. El novelista, por su parte, se ha segregado.» (1991:4) Y añade que: «la experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que se han servido todos los narradores. Y los grandes de entre los que registraron historias por escrito, son aquellos que menos se apartan en sus textos, del contar de los numerosos narradores anónimos» (Benjamin, 1991, 2).

En consecuencia, la experiencia benjaminiana es percibida desde la reflexión acerca de las condiciones de posibilidad histórica del conocimiento y se corresponde con un volver a un lenguaje que permita decir o narrar. En otras palabras, si la decadencia de la experiencia está íntimamente relacionada con la imposibilidad de narrar, «se trata, más bien de un efecto secundario de fuerzas productivas históricas seculares, que paulatinamente desplazaron a la narración del ámbito del habla, y que a la vez hacen sentir una nueva belleza en lo que desvanece» (Benjamin, 1991:4). En la última frase, el filósofo deja ver un atisbo de esperanza o renacer en la destrucción de la experiencia, cifrada en su confianza en la huelga de los proletariados.

Agamben, en *Infancia e storia* (1978), retoma algunos de los postulados benjaminianos con la diferencia que para el filósofo italiano la experiencia ya no es algo realizable en el mundo contemporáneo porque ésta se efectúa fuera del hombre (por ejemplo, en la visita al museo o a través de la captura de una fotografía con el lente de la cámara). La destrucción de la experiencia fue producto, dice Agamben, del proyecto fundamental de la ciencia moderna que la desplazó a

retomaremos los postulados claves de Theodor Adorno, Emmanuel Lévinas y Martin Jay sobre el vínculo que se establece entre encuentro-otredad-narración, porque en esa tríada, en el «entre» de los términos, radica el *quid* de la experiencia hoy.

En sus escritos, Adorno diagnosticó la crisis de la experiencia, y las animosidades por su degradación las tomó de las formulaciones de Benjamin. Sin embargo, en su teoría hubo discrepancias con respecto a los postulados del autor de «Experiencia y pobreza». Adorno consideraba que la experiencia auténtica, no su reducción vitalista, se hallaba en la posibilidad de crear una relación no dominante entre sujeto y objeto y no en la restauración de la inocencia perdida antes de la caída en el lenguaje o en la conciliación armónica en un futuro utópico (cfr. Jay, 405).

*Pese a que la experiencia se corresponde a menudo en términos subjetivos, solo llega en el encuentro con la otredad, del cual el yo no continúa siendo el mismo. Para mantenerse intacta dicha experiencia debe tratar al otro de forma no dominante, no inclusiva ni homogeneizante. [...] Este es el papel de la mimesis, entendida como algo más que la fiel reproducción del mundo tal cual es, preferida por la estética realista o naturalista. (Subrayado mío)(Jay, 402)*

Si bien el filósofo refiere a un encuentro con la otredad del cual el «yo» no sale siendo el mismo, no especifica a qué refiere con lo otro, es decir, si es un objeto, una persona, una acción, o cualquiera de estas entidades. No obstante, queda claro en la lectura de algunos

---

los instrumentos y los números. Con el positivismo, especialmente, quedó reducida a la pura percepción sensorial. Aun así, si se quiere conformar una teoría de la experiencia, reflexiona el pensador, sólo se la puede enunciar desde una teoría de la infancia entendida no como algo que precede cronológicamente al lenguaje y que en un momento deja de existir (cuando el hombre se convierte en hablante) sino como un lugar que coexiste con él. Para Agamben, la noción redentora de experiencia se remonta a un tiempo anterior a la caída en el lenguaje.

Ahora bien, ¿cómo narrar la experiencia de la infancia? ¿Es posible, según la hipótesis de Agamben? En este punto, el discurso del filósofo italiano adquiere una modalidad aporética; es decir, la infancia como el lugar de la experiencia que se constituye al mismo tiempo que el lenguaje la expropia resulta un postulado que se remite siempre así mismo a modo de un círculo vicioso. Justamente narrar la experiencia de la infancia (que sería la única experiencia auténtica) sólo se podría lograr narrando el hiato, la fractura entre lo semiótico y lo semántico, la lengua y el discurso, lo no humano y lo humano.

de sus textos que la experiencia estética particularmente (una forma en la que la experiencia ha sobrevivido, cfr. Jay, 394), implica un tipo de experiencia impura porque está dañada o contaminada con lo que sucede fuera del ámbito del arte y, al mismo tiempo, desplaza al sujeto más allá de donde comenzó. De los postulados de Adorno, nos interesa apropiarnos de dos de sus afirmaciones para reformularlas e inscribirlas en el contexto de las crónicas del corpus: a) el necesario vínculo entre experiencia y otredad y b) la modificación del sujeto que experimenta con y a partir de ella.

Para comenzar a deslindar el punto A de las cuestiones mencionadas anteriormente, es menester revisar las consideraciones filosóficas de Emmanuel Lévinas en función de la experiencia y la otredad. En el capítulo «El rostro» en *Ética e infinito* (1982), el filósofo expone el lugar que para él tiene la ética como filosofía primera, específicamente, aquella que nace de la experiencia del encuentro con el Otro, con el rostro del Otro. Ese rostro, es para Lévinas, significación sin contexto, es decir, no es un objeto o un personaje, sino sólo sentido. El modo de vincularse con él se constituye desde una relación ética que está en un registro que no es el de saber, sino, por el contrario, es una relación no violenta. «El rostro habla. Habla en la medida en que es él el que hace posible y comienza todo discurso [...] y, más exactamente, la respuesta o la responsabilidad es esa relación auténtica» (Lévinas, 2002:72). Pero, ¿de qué tipo es el encuentro con lo otro si no es ni representación, ni limitación, ni relación conceptual ni contacto intuitivo?: «A decir verdad, no hay que preguntarse de qué clase es este encuentro: es el encuentro, la única salida, la única aventura fuera de sí, hacia lo imprevisiblemente-otro. Sin esperanza de retorno. En todos los sentidos de esta expresión» (Derrida, 1989:13).

Hay algo del Otro, en tanto rostro que vemos y nos mira que intima a hablar, hay algo que se impone, una cierta fascinación, para que el discurso se ponga en marcha. «La cara no es rostro más que en el cara a cara» (Derrida, 1989:14). La responsabilidad con ese llamado posibilita que una subjetividad instituida pueda constituirse en una subjetividad ética gracias al encuentro con el rostro. La experiencia ética sería, en este sentido, la experiencia por excelencia.

Ahora bien, las crónicas argentinas contemporáneas que analizamos ponen en escena una interpelación ética que actúa para que se produzca un encuentro entre el lector y aquello que puede estar oculto o invisible a primera vista o no queremos o podemos ver (la violencia, la pobreza, la muerte en la villa, etc.). En este sentido, la escritura apunta a una ética de la representación que se origina en el rostro del otro, en tanto «busca rozar algo de lo humano sin que medie la lógica hegemónica del consumo ni las apropiaciones estetizantes de los desechos del sistema ni las explicaciones sociológicas sobre la alteridad» (Bernabé, 2006:13) y, agregaríamos, sin la matiz etnográfica. La otredad, entonces, debemos entenderla en el sentido en que lo humano se relaciona con el concepto de persona<sup>18</sup> y es desde este punto de vista, que las escrituras de las crónicas están motivadas por la responsabilidad con el rostro del otro. La representación de ese otro que emerge en los libros surge del encuentro y el compromiso con los personajes que pueblan

---

<sup>18</sup>Según el diccionario filosófico de Pelayo García Sierra «persona» es un término específico que tiene que ver con el «mundo civilizado» o, si se prefiere, con la constelación de los valores morales, éticos o jurídicos propios de este mundo. La misma etimología de la palabra persona demuestra que es un concepto sobreañadido al concepto de hombre. Un refrán de origen jurídico, también lo recuerda: *homo plures personas sustinet*, es decir, el hombre sostiene o desempeña muchas máscaras o papeles (un mismo hombre es empresario y delincuente, es padre y metalúrgico, etc.). «Persona» era, en efecto, la máscara o careta que usaban los actores de la tragedia para hablar —per sonare—.

la villa de devolverles la palabra en tanto sujetos semejantes anclados en una trama de relaciones históricas, sociales, políticas y culturales.

Por otra parte, en función de la proposición B (la modificación del sujeto que experimenta con y a partir de ella), retomaremos los postulados de Martin Jay (2009) quien define la experiencia como aquello que comporta el encuentro con algo nuevo, sea un obstáculo o un desafío, y que desplaza al sujeto más allá de donde comenzó. «La experiencia [...] no puede limitarse a duplicar la realidad previa de quien la sobrelleva y dejarlo, por decirlo así, en donde estaba antes; es preciso que algo se modifique» (2009: 20-21). La experiencia, conforme la exposición de un sujeto hacia lo inesperado, de lo impremeditado, lo modifica. Sin embargo, no es sino en la elaboración y apropiación posterior como ese encuentro con lo otro se convierte en experiencia. Ella se construye, por decirlo de algún modo, en el intersticio (la sutura) entre el encuentro con el otro y la narración o relato *post facto* (cfr. Jay, 2009, 20); en otras palabras, la experiencia puede ser transmitida a los demás a través del acto de discurso y, en este sentido, estableceríamos un retorno al concepto de narración postulado por Benjamin. Los escritores recogen, a la manera del narrador, los discursos orales que les cuentan los entrevistados, pero no se proponen transmitirlos a la manera de una noticia periodística sino que «la huella del narrador queda adherida a la narración» (Benjamin, 1991: 7) e incluso pueden iniciar su historia con precisiones sobre las circunstancias en que ésta les fue referida, o bien la presentan como experiencia propia.

El modo de experiencia que se desprende del análisis de estas crónicas sería, entonces, no sólo el encuentro con el otro (lo otro es lo humano en tanto persona) —sin que éste se convierta en un objeto de conocimiento— sino la escritura de eso que ocurrió para otorgarle sentido; es dar una respuesta a la pregunta «¿qué hago acá?». Narrar la

experiencia es dar cuenta de ese padecimiento que supone el encuentro con la otredad, y al mismo tiempo, de la responsabilidad del estar allí. Ese encuentro (en el que a veces está en juego la muerte) está suturado a la vida del escritor, quien profana, de alguna manera, las imágenes y las voces que antes formaron parte de su relación con la comunidad, con los otros, para colocarlas en la narración.

« ¿La experiencia se disuelve o se conserva en el relato? [...] ¿El relato, en lugar de re-vivir la experiencia, es una forma de aniquilarla forzándola a responder a una convención? [...] ¿Cuánto garantiza la primera persona para captar un sentido de la experiencia?» (Sarlo, 2005:27). Pensamos, como respuesta a este interrogante, que el experimentar de los cronistas se configura a partir de dos instancias que se remiten una a la otra unívocamente, es decir, no es posible pensarlas por separado. Por un lado, existe una intimación que surge en un encuentro con la otredad (la villa y sus habitantes) y que desplaza al sujeto más allá de donde comenzó; y, por otro, la escritura de ese acontecimiento para darle sentido. Hay algo de esa convivencia pasajera en la villa que conlleva a los cronistas a preguntarse qué sucedió. Por consiguiente, la experiencia no solo es la intervención de los escritores en la cotidianidad villera sino que es el relato post facto que le otorga significación. En síntesis, la experiencia constituye, al mismo tiempo, el encuentro con la otredad y su posterior acto de discurso en la crónica.

A propósito de la participación que los escritores tuvieron en la villa, si bien existen diferencias en los modos de acercamiento que tuvieron Alarcón y Licitra, ambos escritores se desenvuelven como *transas*, en dos sentidos de la palabra: dentro de una red de narcotráfico, se le llama *transa* a aquel que es el nexo entre el que posee el capital (la droga) y los consumidores; pero también en el sentido connotativo: el que hace



transacciones. Lo escritores, entonces, funcionarían como los *transas* ya que comercian desde la literatura con la villa para forjarse un nombre en el mercado (editorial).

En *Cuando me muera*, la figura del cronista como *transa* se sustenta en el contacto diario que mantiene con la comunidad villera a través de actividades, vínculos e incluso en los pactos de confidencialidad que establece con los personajes. Por ejemplo, Alarcón escribe: «a esa altura, [...] algunos me saludaban: los dealers, o sus hijos, bajaban la cabeza con una sonrisa o levantaban el pulgar para darme por familiar en la villa» (2003:138). Sin embargo, en determinado momento de la jornada, el cronista-transa regresa a su hogar, al otro lado del territorio villero. En ocasiones es uno de ellos, forma parte de los habitantes de la villa, pero, al mismo tiempo, sabe (y los demás también) que no pertenece a ese espacio. Esta ambigüedad constitutiva en el escritor-transa se percibe en el fragmento de la crónica en el que Alarcón relata su visita a la tumba de Víctor en el cementerio de San Fernando con Alfredo, Chaías, Pato y Tincho, uno de sus guías. A pesar de la relación de confianza que mantenía con ellos, Tincho, —escribe el cronista—,

me tomó del brazo, me lo cruzó por la espalda, y me pasó el suyo por el cuello haciéndome levantar unos centímetros los talones del suelo. Jugaba al ladrón conmigo como rehén de una ficción inspirada en la vida real, una non fiction propia, una recreación graciosa de su actuación mejor lograda. [...]

Tincho jugó a usarme de escudo humano, poniéndome en el lugar de sus víctimas, *enseñándome que a pesar de nuestra creciente cercanía, más allá de la particular relación que íbamos construyendo entre mis preguntas y sus respuestas, yo seguía siendo un potencial asaltado*, un civil con algunos pesos encima; y ellos continuaban siendo excluidos dispuestos a tomar lo ajeno como fuera para salvarse por unas horas, arriesgando el resto de la vida, dando un paso en el que todo se puede ir al infierno. (Subrayado mío)(103-104)

Asimismo, esta posición que crea el cronista le permite evitar por completo la fascinación por los otros. En una entrevista realizada por Mariana Enríquez para *Página/12* en el año de publicación de la crónica, Alarcón explica que la mirada fascinada que tuvo por momentos sobre las historias y tramas que se recogen en el libro, a veces,

constituyó un obstáculo para armar el relato. Fascinación que, no obstante, —afirma el escritor—, no puede sostenerse en un territorio en donde se juegan diversos intereses, ya que «uno comprende que no todo es pobreza y miseria, que hay actitudes y voluntades que no están coartadas por las condiciones materiales de existencia» (Enríquez, 2013: 2). Al mismo tiempo, la atracción le brinda al cronista la posibilidad de establecer vínculos afectivos con algunos de los protagonistas de la historia, lazos que constituyen algo más que la relación necesaria para recopilar información entre un periodista y los entrevistados:

Quando conocí a Sabina Sotello no imaginaba que tanto tiempo después seguiría yendo a visitarla, que hablaríamos decenas de veces por teléfono y que me retaría como una mamá preocupada por un hijo cuando desapareciera por demasiado tiempo. Tampoco podía calcular que al fin de la historia sería ella misma quien me guiaría, sin saberlo, hasta los secretos de las villas donde reinó el Frente acompañándome con su talante y su presencia de madre hacia los ranchos donde nunca antes me habían dejado entrar. (2003:37)

El trato familiar con la madre del *Frente* llevará a Alarcón a narrar el después de la historia de la familia en el contexto del último gobierno de Cristina Kirchner en *Un mar de castillos peronistas* (2013), su último libro de crónicas.

En *Si me querés, quereme transa*, el escritor construye la voz de Alcira, la protagonista transa, quien le pide, incluso, que sea padrino de uno de sus hijos. Aunque éste se resiste: «Desde el comienzo le dije que no, que era impropio, que no estaba dentro de los códigos de mi oficio. Así como en su mundo había reglas no escritas como que no se puede mejicanear al hermano, en el mío era imposible emparentarse de la manera que fuera con una fuente» (2012:127); finalmente termina aceptando. Esta crónica gira en torno a la figura del transa, no sólo la de Alcira (la protagonista) quien «entró en la lógica del “transa desesperado”, la lógica de las redes narcos que impulsan el crecimiento a partir de la ambición, para bajarte de la pirámide cuando los capos de las redes consideran que

llegaste muy alto» (2012: 25); sino la del mismo Alarcón que debió transar con los diferentes personajes para que le relataran cada una de sus historias.

Josefina Licitra también pone el cuerpo en su «excursión» al conurbano bonaerense, transa con los entrevistados y en la escritura de su crónica se manifiesta la incomodidad y el miedo que posee en su periplo por los terrenos inhóspitos, donde ya no es posible decir solamente que son pobres porque la miseria

mató el valor de las palabras porque decir que acá hay chapas no alcanza y decir que hay tierra tampoco, y decir que hay ríos grasientos por el suelo resbalando por los pies de los niños tampoco, y decir que al fondo hay un desarmadero de autos con chapones llenos de óxido y bolsas de basura tampoco alcanza, y decir que hay pájaros (¿cuervos? ¿moscas gigantes?) aleteando bajo las estrellas ya no es suficiente y tampoco es suficiente el cielo: que nunca será azul; que acá siempre será gris porque ya no queda cielo que redima esta tierra y porque esta tierra —“este país”, como dice Marcelo— murió hace años. (2011:80)

La cronista de *Los otros* deja en claro desde qué posición estética y, al mismo tiempo, ética, escribe. No forma parte de «los otros» (aunque mutuamente ella sea un «otro» ante la mirada de los personajes), está allí para contar sobre las cosas (olvidadas, deshechas y muertas) que ve y escucha. Su mirada está atravesada ineludiblemente por su subjetividad y por su lugar de clase. Al contrario del quehacer en la villa de Alarcón, Licitra no establece relaciones de afecto con los protagonistas.

### **2.2.2. LA VILLA**

¿Cómo se presenta la villa, como espacio discursivo, en las obras? Detrás de los asfaltados barrios de San Fernando, la 25 y La Esperanza, los estrechos pasillos y las casillas de chapas no se han modificado pese al progreso de urbanización llevado a cabo por el municipio, según relata Alarcón en *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*. La

villa miseria, que en otra época era una residencia transitoria, un lugar de paso, devino un refugio permanente. Y es esta transformación la que la crónica registra: «la perpetuidad de lo transitorio» (Bernabé 2010:13). Esa zona «que se agita y bulle con ritmo de cumbia [...] que lejos parece un barrio y de cerca es puro pasillo» (Alarcón, 2003:37) se convierte en la escritura en el espacio inexpugnable que alberga los secretos y las verdades veladas sobre la muerte del *Frente*. Con el tiempo, esa delimitación espacial en principio acotada para el cronista, «fue mutando en cierta cotidianeidad, en la pertenencia que se siente cuando se camina una cuadra y se cruzan saludos con los vecinos, se comenta con alguno el tiempo, se pregunta dónde andarán los pibes, siempre tan difíciles de ubicar» (2003:37). El territorio hostil se transformó en un *territorio visitable* para el escritor, es decir, un sitio posible para compartir actividades y hábitos con las familias del *Frente* y sus amigos.

Asimismo, en la crónica, la villa que se contorsiona al ritmo de la cumbia es un espacio configurado desde la centralidad de sus propias reglas, códigos, lenguaje y tiempo. En otras palabras, su representación está cifrada desde la potencia que adquiere en tanto territorio que forja una trama. A pesar de que el tiempo de los favores del «Robin Hood» de los pibes chorros quedó sepultado con él y un halo amenazante está continuamente explotando entre las casillas de chapas, Alarcón no demoniza ni estereotipa los personajes que la pueblan sino que los expone en su individualidad y complejidad.

En *Si me querés, quereme transa*, Villa del Señor aparece primero en el dibujo que Ángel diagrama en una servilleta y que el cronista irá traduciendo en la escritura. El territorio «se extiende a lo largo y ancho de treinta manzanas. De formas irregulares, atravesadas por arbitrarios pasillos angostos, sus terrenos fueron ocupados por inmigrantes que llegaron a Buenos Aires a partir de la década del cincuenta» (2012: 59)

y también migrantes provenientes del interior del país. Es, de modo similar a la construcción que aparece en *Cuando me muera*, un espacio heterogéneo que muta y se recrea al compás de los múltiples intercambios y mercados, especialmente el del narcotráfico, que se sostienen en «esa convivencia hacinada entre migrantes que se prestan y se convidan, se venden y se compran, en un incesante juego de valores» (Alarcón, 2012:199). La violencia en manos de los sicarios de los capos delinea los límites de las cuadras de una cartografía difícil de comprender.

Durante la dictadura, en la villa, —relata el cronista—, fueron secuestrados jóvenes afiliados al partido de izquierda, entre ellos «dos sacerdotes comprometidos con la teología de la liberación en plena militancia villera» (2012:59). Luego, en los noventa, sobrevino la ausencia del Estado y el silencio. Sin embargo, entre los primeros vecinos del barrio queda todavía intacta la imagen de una época pasada, cuando prevalecía la esperanza de progreso y el respeto por los bienes personales y comunitarios. Con el transcurrir de los años, la villa pasó a estar en manos de los capos peruanos encargados del tráfico de cocaína y junto con ello, el negocio ilegal inmobiliario fue en alza. El crecimiento vertical, dos o tres pisos hacia arriba, «espejo de lo que pasa en los grandes barrios limeños [...] es parte de la cosmovisión andina: el remontar el cielo como un cóndor» (2012: 232). La construcción con cemento y ladrillo es símbolo de prosperidad para la cultura andina y una cuestión de principios, narra Alarcón. En este sentido, el espacio villero no sólo es un territorio signado por la guerra narco sino una zona de densidad cultural surgida de los numerosos desplazamientos migratorios.

En *Los otros*, la villa que la cronista configura no es tampoco un escenario homogéneo (de habitantes, de construcciones, de relaciones) e irreducible a una sola definición o caracterización. Por el contrario, la periferia, —como nombra Licitra a esa

porción del conurbano bonaerense— es un misterio que debe ser revelado. Tanto Villa Giardino, que comenzó siendo un barrio, pero que se ha convertido en las últimas décadas en la metáfora de la ausencia de Estado, como Acuba, fundado sobre los basurales de la curtiembre del mismo nombre, son presentados en el texto como territorios que, si bien poseen una referencia extraliteraria, es decir, el lector puede ir y verificar tal o cual sitio, plaza, basural (en los libros de Alarcón también), en ciertos fragmentos de la crónica, aparecen descriptos como si fueran extraídos de un cuento maravilloso. Así, por ejemplo, la cronista puntualiza: «Las casas tienen la complejidad del dibujo de un niño. Hay cuatro paredes, a veces un techo, nunca un piso, jamás un caño. Hay algo en este sitio que se *vuelve onírico*, que transcurre por fuera de las marcas lógicas» (Subrayado mío) (72). Más adelante, Licitra escribe: «al otro lado del hueco está Villa Giardino. Está el asfalto, están los ficus, están las calles con nombres. *Falta el conejo de Alicia para que esto sea un auténtico paseo por el lado amable de las cosas*» (Subrayado mío) (77-78). Ante estas frases, la pregunta que surge es ¿por qué la narradora de la crónica, una forma discursiva determinada por la voluntad de registrar algo de lo real<sup>19</sup>, acude a la descripción «maravillosa» o «inverosímil» para un texto que, sin embargo, «manifiesta un notorio

---

<sup>19</sup>¿Qué noción de lo real se materializa en las crónicas, la lacaniana de lo Real, considerado como aquello que se resiste a ser formulado (simbolizado) y a ser representado (imaginado); la reformulación que Foster (2001) realiza de lo real lacaniano a partir de considerar las puestas en escenas de lo traumático, lo abyecto y lo obscuro en las distintas manifestaciones de arte (específicamente el americano surgido en los noventa); la definición de Negri (2000), quien define lo real en el arte como un encuentro, un acontecimiento que irrumpe en el desierto de la abstracción posmoderna; o la unidad real mínima que Deleuze (1980) llama «agenciamiento», que son inventados por un escritor a partir de otros ya inventados y escribe con el mundo, no en nombre de él? (cfr. Kamenszain, 2007). Pensamos que el concepto de lo real, en las crónicas, aparece como la reconfiguración de una realidad empírica (con referencias externas) a la que asisten los cronistas a través de los sentidos corporales, la percepción y la experiencia, que se crea a posteriori en un proceso de conceptualización que adquiere estatuto solo en la escritura. En otras palabras, el registro de lo real y no de la realidad es aquello que los cronistas ponen en escena en el relato narrado en primera persona.

impulso hacia el realismo» (Bernabé 2006:8)?<sup>20</sup> La cronista, quien en su incursión a la periferia había expresado la dificultad de nombrar un territorio donde la pobreza y la ausencia (de Estado, de cloacas, de todo) mataron las palabras, describe lo que ve en un tono maravilloso cuando lo real se vuelve insoportable. O, en palabras de Barthes, cuando «la “representación” pura y simple de lo “real”, el relato desnudo de “lo que es” (o ha sido) aparece así como una resistencia al sentido; esta resistencia confirma la gran oposición mítica de lo vivido (de lo viviente) y de lo inteligible» (1968:6). En esas descripciones «irrealistas», Licitra logra dar con el «efecto de realidad» que, según Barthes, en la literatura realista está reservado en lo parcelario, errático, en los detalles. Incluso, otras veces para lograr dicho efecto, la escritora recurrirá a la enumeración excesiva de los objetos amontonados, los que sólo pueden verse desde la proximidad:

---

<sup>20</sup>Durante los últimos años en el contexto de la crítica literaria argentina, se ha llevado a cabo una serie de discusiones en torno al retorno (o continuidad) de ciertas obras de la literatura local a formas de narrar propias del realismo. En lo que coinciden todas las intervenciones es que los textos presentan modificaciones o transformaciones según cómo fue leída la estética realista «clásica». Si bien son numerosos los autores involucrados en esta reflexión, véase Graciela Esperanza, «Magias parciales del realismo», en *Milpalabras*, N°2, verano 2001 y «Por un realismo idiota», en *Boletín/12*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria; Martín Kohan, «Significación actual del realismo críptico», en *Boletín/12*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria; Sandra Contreras, «En torno al realismo» en *Confines*, N°17, diciembre 2005 y «Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea», en *Orbis Tertius*, N°12, 2006; Luz Horne, *Literaturas reales*, Beatriz Viterbo Editora, 2011; me interesa retomar para la crónica de Licitra, la consideración que Contreras realiza sobre el realismo y que fue en parte producto de su estudio de las novelas de César Aira. Para la autora, los problemas en torno al realismo y a la literatura contemporánea argentina parten de la errónea o simplista lectura que de Lukács se hizo durante el siglo veinte. El realismo clásico no se sostendría ni en la pretensión de verosimilitud ni en la construcción de un personaje tipo sino en la interrupción de la verosimilitud. En este sentido, Contreras considera que Aira es el representante del realismo en la literatura argentina contemporánea porque, entre otras cosas, su «deseo de llegar a lo real lo hace ir, rápido, por el camino hacia lo inverosímil» (Contreras, 2005, 4). Además en el prólogo a la edición del segundo *Cuaderno del Seminario: Realismos, cuestiones críticas* (2013), Contreras afirma que la exigencia de la crítica contemporánea debería ser la de analizar el realismo según el modo en que cada escritor lo inventa.

A los costados, el paisaje va pasando como en un continuo de Moebius donde *siempre desaparecen y vuelven las mismas imágenes: chapas, restos, polvo, caballos, zanjas, culos de niños, tuberías abiertas, muebles rotos, perros. Y en el medio de todo eso está el hedor: un olor sin síntesis, un olor que es la esencia de los cuerpos enfermos.* (Subrayado mío)(67)

La narración de lo que ve y huele la cronista constituye el soporte de las imágenes que se construyen sobre la villa en la crónica. La mirada crea, compone, un *topos* de la miseria a partir de la puesta en escena de los objetos y las relaciones que esa mirada traza. En este sentido, «ver es siempre una operación del sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, agitada, abierta. Todo ojo lleva consigo su mancha, además de las informaciones de las que en un momento podría creerse el poseedor» (Didi Huberman, 1997:31). La mancha aparece en la capacidad que tiene la cronista de ver una sola cara de ese paisaje. Como la cinta de Moebius, el espacio se le presenta siempre en la reiteración de las mismas imágenes que se multiplican en un continuo infinito, donde nada acaba sino que todo vuelve a empezar.

Por otra parte, para el montaje de la narración, los escritores incorporan en la escritura de sus crónicas las entrevistas que les realizaron a esos sujetos en principio anónimos (los habitantes de la villa), es decir, les dan la palabra, los nombran y permiten volver visible lo que suele quedar oculto en los discursos informativos. En este sentido, el relato no consiste solo en comunicar lo que se ha visto o percibido sino en reconstruir lo que se ha oído, lo que otros han dicho (Deleuze y Guattari, 2004: 81-83). Las crónicas, entonces, se construyen a varias voces con los testimonios de los personajes que habitan y se disputan el territorio.

Las obras del corpus están articuladas a partir del despliegue de voces, documentos, entrevistas y testimonios, pero fundamentalmente a través de la incorporación de fragmentos de conversaciones oídas y comentarios dichos, algunos



como al pasar, porque, en cierto modo, «pese a que siempre remite a agentes singulares, la literatura es disposición colectiva de enunciación» (Deleuze, 1996:17). La atención concentrada en la puesta en escena de esas voces despeja toda pretensión de contribuir a la «verdad» jurídica o a algún tipo de certeza periodística. Los cronistas operan con otras formas de escucha (voces, giro lingüísticos, el *argot* propio de los protagonistas) que ponen en crisis el discurso «legítimo» del periodismo escrito o televisivo.

En *Cuando me muera*, Alarcón introduce en estilo directo la voz de los personajes. Al comienzo de la crónica leemos las palabras pronunciadas por María, una ex novia del *Frente*: «-¡Loco! ¡Vengan! ¡Vamos a fijarnos! ¡*Está toda la yuta*! ¡Parece que lo agarraron al Frente!» (Subrayado mío) (2003:17). Otras veces, el escritor incorpora el lenguaje villero a partir del estilo indirecto libre referido desde el lugar del narrador-cronista: «En cada relato sobre el significado de la devoción surge la comparación entre los tiempos que corrieron hasta que murió, y lo que luego pasó en la villa: el “*bardo*”, en lunfardo el lío, la locura, el irrespeto, la traición» (Subrayado mío) (47). También aparece cuando el oído dispuesto de Alarcón presta «una especial atención a su [Manuel] fraseo tumbero de oraciones cortas respiradas hacia adentro» (42). El registro de una lengua específica desenmascara cómo se construye el discurso de los medios de información, «el que con la precisión de estadística opera la segregación, criminaliza la pobreza» (Gutiérrez, 2014: 123), y al mismo tiempo, la insistencia en ese lenguaje villero que «contamina» la escritura de la crónica asume una posición ética y política, en tanto le devuelve la palabra al *otro* y crea un lugar de enunciación que permite visibilizar un espacio social en el que se generan distintos modos de relaciones y de posiciones de supervivencia y resistencia.

Otra de las variantes de la escucha atenta de Alarcón en su primer libro es la inscripción de la lista de nombres de jóvenes asesinados que pertenece a Roberto «Pupi» Sánchez: un vecino que registró las muertes de todos los pibes de la villa, durante las décadas del ochenta y el noventa. En el Capítulo VII, el cronista relata desde el acercamiento que tuvo Roberto hacia él hasta la descripción minuciosa de la lista que está acompañada de una fotografía, y también incorpora la introducción y el resumen que, según el escritor, están cifrados en una prosa impecable:

[Pupi] Tiene una foto de la comparsa Los Cometas de San Fernando. Son unos treinta chicos encimados, abriendo los brazos, extendiendo el brillo de sus levitas fucsias, sonriendo a la cámara del carnaval. De ellos quedan muy pocos, cuenta. Podría, con la foto, reconstruirse la historia. Con sólo hacer un círculo en cada uno se iría completando la sangría de los noventa en la villa San Francisco. Pero la historia está escrita. Él decidió escribirla. Él no pudo evitar llevar un registro. Desde que murió el primero comenzó a anotar. No mucho. Sus portes, el color de sus ojos, los rasgos, algunos detalles, y la forma en que murieron, las circunstancias de sus muertes. Nunca los había mostrado pero me los entregó ese día, me dio sus originales con el compromiso de devolverlos y no me pidió nada a cambio. “Podés hacer con esto lo que puedas”, me dijo y se desprendió de esas muertes en el final de un homenaje. (2003:119-120)

La lista puede considerarse como un archivo, entendido desde Foucault<sup>21</sup>, no porque registre ordenadamente la serie de las muertes ocurridas en la villa sino porque es un documento siempre incompleto (en el tiempo habrá más muertes que no serán registradas en la lista) y que encuentra su lugar en el futuro: la escritura de la crónica. Roberto Sánchez documenta en función de lo que para Derrida (1995)<sup>22</sup> es fundamental: no hay

---

<sup>21</sup>Foucault en *Arqueología del saber* (1969) define archivo como una práctica que hace surgir una multiplicidad de enunciados como otros tantos acontecimientos regulares. [...] No tiene el peso de la tradición, ni constituye la biblioteca sin tiempo ni lugar de todas las bibliotecas [...] hace aparecer las reglas de una práctica que permite a la vez a los enunciados subsistir y modificarse regularmente. Es el sistema de la formación y de la transformación de los enunciados. (2010, 221)

<sup>22</sup> Para Derrida, el archivo «es una cuestión de porvenir, la cuestión del porvenir mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana. Si queremos

deseo de archivo sin la posibilidad de olvido. Las muertes apuntadas en la lista no son una historia cerrada y terminada, no es una cuestión que atañe al pasado, por el contrario, se incorporan al porvenir de la escritura de la crónica, donde también se enuncian otras muertes de adolescentes en la villa. El archivo actúa, entonces, como la marca de una ausencia, pero al mismo tiempo, como el motor para crear otros relatos.

En *Si me querés*, Alarcón comienza la narración con la anécdota del ritual umbanda que lo tiene como protagonista junto a Alcira, sus hijos, Olray y la *Mai*, una «sacerdotisa» de esa religión. Intercalando una primera persona plural, el cronista da paso a la voz de la *mai* que «comienza con los cánticos y saludos a Oxúx. “Perdón, *mamae*; perdónanos *mamae*”, dice la abuela. Y canta también en ese idioma que no entendemos pero que suena real» (2012:16). Inmediatamente después del relato de la ceremonia umbanda, hay un cambio de narrador, toma la palabra Alcira para dar su testimonio:

Cuando el policía apareció en la puerta de mi departamento esa noche y me dijo: “Alcira, han asesinado a tu marido”, sentí que las piernas se me doblaron. “Parece un ajuste de cuentas”. Eran tres los muertos [...] A mí todavía me faltaba una semana para saber qué había pasado en realidad. Mi marido no traía electrodomésticos de Bolivia como me había dicho cuando nos casamos: yo, con quince años; él con veinticinco. Resultó que mi marido era narco. (2012:17)

El testimonio de la transa no es, sin embargo, una desgravación literal de la entrevista que tuvo con el cronista, sino una reconfiguración del habla, —dice Alarcón—, «de una forma que mantiene o intenta respetar las estructuras de algo que podríamos llamar la dignidad de estas maneras de hablar. En muy pocos momentos de estos años al lado del personaje de Alcira la escuché hablar tal como habla en el libro» (Bisama, S/D). Es decir, en la construcción e invención de las formas de habla, hay una apuesta estética que está en

---

saber lo que el archivo habrá querido decir, no lo sabremos más que en el tiempo por venir» (1995 S/P).

consonancia con la percepción de lo real que se despliega en el relato, que «ya no es tan real, en el sentido de que la literalidad compite contra la realidad» (Jackson, Taboada: 2010). De manera que la crónica, como lugar discursivo heterogéneo, está ligada «a un singular proceso de subjetivación donde personajes y narradores se sitúan en el relato desde la ambigüedad de pertenecer al mundo “real”. De ahí la permanencia de lo visto y oído o de lo vivido como forma de legitimación de lo narrado» (Bernabé, 2006:11).

En *Los otros*, es la narradora-cronista quien construye el relato sobre la precariedad del territorio bonaerense,

Son las tres de la tarde. Marcelo sale de la Ribera y se mete en un camino angosto. La calle se llama Madre Teresa. No figura en ningún mapa porque nada acá figura en ningún mapa. Vista desde el cielo, la imagen satelital sólo muestra una inmensidad de chapas espejando el sol. *Pero aquí abajo la vista es otra.* (Subrayado mío) (67)

En este sentido, la escritura de la crónica se va configurando a partir de la mirada y percepción que tiene del conurbano. Del mismo modo que *Policías en acción* utiliza las cámaras de filmación, Licitra narra como si tuviera una cámara en mano para registrar las «cosas como son», para dar lugar al encuentro entre literatura y vida. La enumeración, recurso estilístico al que recurre varias veces, se sostiene en el contacto con los objetos que describen la miseria y el abandono y que aparecen una y otra vez. Licitra es también la encargada de contar la vida de Marcelo Rodríguez, el puntero político que estuvo al mando de la toma de las tierras de Acuba, y la de otros personajes como Karina, la mujer de Rodríguez. Sin embargo, a lo largo de la crónica, la escritora pone a raya su primera persona y, a través del estilo directo, deja que la voz de Marcelo, o de otros protagonistas como Carlos Alberto Cerdeira, den testimonio de sus actividades en la villa, «—Yo cuando llevo a los chicos es para decir “¿Ves? Por estos pibes estamos acá. ¿Vos podés negarte a dar de comer a estos pibes?” [...] Pero no les importa que haiga chicos» (134).

Asimismo, Licitra introduce, en la crónica, el monólogo versado de Adriana Amado, una investigadora y profesora de la Universidad de La Matanza, ex vecina de Villa Giardino que vuelve al barrio luego de veinticinco años. El conurbano, —dice Amado—, posee una lógica que es la «de vivir sin saber cómo se vive al otro lado/ la capital era el extranjero para nosotros/ y eso impacta, claro que impacta» (150). Ella representa *el otro* para los negros de Acuba, para los villeros, que mantienen como forma de vida, al contrario de los inmigrantes italianos, un código festivo: «pensá en los tanos: la cultura del trabajo/ y frente a eso la cumbia y su lógica/la fiesta y el baile y su lógica/chocaron dos mundos» (159). No obstante, la pobreza y la miseria iguala a ambos barrios: «finalmente todo estalla cuando los italianos ven/entienden/que el barrio de ellos, el barrio del trabajo, / tiene el mismo destino que el barrio de las villas/hoy todo luce igual» (159). La voz de la exiliada del barrio Giardino enuncia y denuncia la soledad, el descuido, la amenaza y, sobre todo, la falta del puente, el puente que debería unir la incipiente villa con la ciudad: «el puente era la forma de salir/necesitábamos el puente/ y nos quedamos esperando el puente/como esperando a los tártaros» (162).

Villa Giardino y Acuba, entre ellos un paredón, una infinita distancia, ambos son los otros, delante del muro ellos y detrás ellos. Sin embargo, hay una voz que los enlaza, la voz de la cronista, del *otro* que los reúne en el relato que demarca el drama de la periferia: «construcciones precarias, napas crecidas [...] y un desamparo tan hondo que deriva en la búsqueda de protección en cualquier lado» (15).

En función de lo analizado anteriormente podemos afirmar que los escritores dejan que su escritura se modifique a partir de «las palabras y perspectivas, de los dialectos y jergas que escuchan, usando el estilo directo o el indirecto libre para poder situar las condiciones que permiten acceder a la diferencia sobre la que se asientan otras

“verdades”, otras “realidades”, otros modos de ver, pensar y vivir la vida en el lenguaje» (Parchuc, 2013:53).

Las crónicas del corpus son textos anfibios contruidos y permeados por las referencias extra-literarias y, al mismo tiempo, están atravesados por una insistencia en la preocupación por contar o dar sentido a la experiencia en la villa. La pulsión por lo real, por el registro, el documentar, el cronocar forman parte de estas textualidades, pero no hay una pretensión de reflejar «una realidad» en tanto totalidad. Del análisis de las obras se desprende, asimismo, la idea de que para «ofrecer un retrato de época es necesario que la literatura incluya dentro de sí misma ciertos modos de significación que le son ajenos [...] y pasa a adoptar lógicas o a incluir escenas en las que se apropia del funcionamiento de otras esferas no simbólicas (imágenes, instalaciones, espectáculos, performances, exhibiciones, experiencias)» (Horne: 2011, 15). Analizaremos en el próximo apartado, el modo en que para dar un «efecto de lo real» estos libros incorporan dos tipos de lógicas televisivas: la melodramática y la de los programas de información del vivo y en directo.

### **2.2.3. EL ESPECTÁCULO**

En este punto, nos parece pertinente retomar la pregunta que se realiza Catalin (2010) en función de su investigación sobre la poética de Segio Bizzio: «qué hace la literatura argentina en el presente con la televisión» (96). Para la investigadora, las reflexiones sobre las nuevas tecnologías, sobre los medios de comunicación y especialmente la televisión, en tanto tecnología «que difunde ampliamente una pantalla en tiempo real» (2010:90), ocupan un lugar central dentro de las prácticas literarias argentinas actuales.

Sin embargo, este tema no es en absoluto un debate reciente, sino que se inicia, en el contexto argentino, en los años noventa<sup>23</sup> (en 1994 se publicaron dos libros que señalaron las posiciones de la crítica argentina: por un lado, *Escenas de la vida posmoderna*, de Beatriz Sarlo, y por otro, *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, prologado por Josefina Ludmer) y continúa hasta el presente. Asimismo, preguntarnos hoy por el papel o rol de la televisión dentro de la literatura argentina en la primera década del siglo XXI, (después de pasados veinte años de la «novedad» que se lee en los libros de Sarlo y Ludmer) es preguntarnos categóricamente por dos cuestiones que se entrelazan: la post autonomía (o fin de la autonomía) de la literatura y la relación con las tecnologías. Debates que, a su vez, ponen en escena —a veces para impugnarlo— la cuestión del valor literario, tema que se desarrollará en el último capítulo.

La televisión, —dice acertadamente Catalin— en tanto tecnología, no caracteriza por entero al presente pero tampoco puede ubicarse en el pasado. Martín-Barbero en *Oficio de cartógrafo* (2002) analiza dos de los dispositivos en los que en los setenta y ochenta la información se desarrolló: la televisión y la prensa escrita. La primera, cuyo discurso es el espectáculo, «sirvió» para construir imaginarios e identidades, y en esto es

---

<sup>23</sup>Oscar Masotta ya en los años setenta, en el ensayo «Después del *pop* nosotros desmaterializamos», había reflexionado sobre la relación entre el arte contemporáneo en el ámbito nacional y los medios de comunicación. «A la altura actual del proceso del arte contemporáneo, y en un momento donde no sólo aparecen «géneros» nuevos de expresión, como el happening, sino donde la idea misma de «género» como límite aparece como precaria, o como perecedera (el teatro mezcla sus técnicas a la del cine, la danza se funde con la pintura, el cine muestra fuertes influencias de la historieta), se hace cada vez más imposible permanecer ajeno a esta pequeña proposición de toda obra o muestra de vanguardia: *que los problemas del arte actual residen menos en la búsqueda de contenidos nuevos, que en la investigación de los «medios» de transmitir esos contenidos. Y «medios» aquí significa latamente lo que significa en la jerga publicitaria: medios de información.* [...] Lo que ocurre hoy en las mejores obras es que los contenidos aparecen fundidos a los medios que se emplean para transmitirlos» (Subrayado mío) (Masotta, 2010: 278-279).

deudora de lo que otrora fue el cine y la radio. La nueva percepción del mundo que engendra la espectacularización es la de una sensación de participación e implicancia por parte del tele-vidente. Por el contrario, Jean Baudrillard, heredero de los estudios sobre el espectáculo de Guy Debord —quien en los setenta había colocado en el centro lo televisivo en término de alienación—, decretó, desde otra perspectiva, el fin de la lógica televisiva en esa misma década, específicamente dentro la cultura del simulacro donde ya no era posible la representación según los parámetros (de lo real/ la realidad) del siglo pasado porque el simulacro, «la suplantación de lo real por los signos de lo real» (1978: 7), lo hiperreal, «implosionó» la diferenciación propia de la lógica de casualidad televisiva: «activo, crítico, analítico; distinción de causa y efecto, de lo activo y lo pasivo, de sujeto y objeto, del fin y de los medios» (1978: 58-59).

En el contexto argentino, Beatriz Sarlo, en *Escenas de la vida posmoderna*, coloca como una de las escenas del denominado clima posmoderno<sup>24</sup> (término que agrupa los cambios sociales, políticos y culturales de los primeros años de la década de los noventa), al discurso televisivo y sus diversas lógicas: el *zapping*, el registro directo en directo, los programas participativos y el *reality show*, entre otros. De estos recursos televisivos, nos interesa el análisis que hace del *registro directo unido a la transmisión en directo* (2006:75) en el cual «todo sucede *como si* fuera así: el público pasa por alto las posibles

---

<sup>24</sup>Diez años antes, en 1984, Fredric Jameson había vinculado la emergencia del posmodernismo con el capitalismo consumista a partir del análisis de diferentes obras artísticas que surgieron en los setenta en Estados Unidos, particularmente. Este período fue caracterizado como un momento en el que el sentido de la historia había desaparecido, la televisión y los medios en general penetraron como nunca antes dentro de la sociedad, la antigua tensión entre campo y ciudad fue reemplazada por el suburbio y la estandarización universal. Pero los dos rasgos determinantes fueron para Jameson: la transformación de la realidad en imágenes y la fragmentación del tiempo en series de presentes perpetuos. (Jameson. F. (2010). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*).



intervenciones y la institución televisiva refuerza su credibilidad en el borramiento de cualquier deformación de lo sucedido» (75). A su vez, se genera la ilusión de que lo que vemos es lo que es en el mismo momento de la visión y, en simultáneo, «el tiempo real anula la distancia espacial [...] Veo, entonces, como si hubiera estado ahí» (75). En este sentido, el registro televisivo del «en vivo y en directo» elimina la distancia crítica entre el espectador y lo que ve en la pantalla.

Ahora bien, en relación con la literatura, o el arte, Sarlo la aleja o separa del vínculo con la posmodernidad y, en las «Instantáneas», que pone al final del libro, presenta a los escritores y pintores «marginales» que aún mantienen los rasgos del arte moderno y que la cultura audiovisual de mercado parece destinar a un desván que sólo visitan los especialistas o públicos muy vocacionales (133). Si bien luego delinea las *variedades* con que el arte se cruza y superpone (diferentes tradiciones, la cultura popular, el lenguaje de la cotidianidad, pasiones privadas y públicas, entre otras), la huella de estas napas aparecen en el libro o en el cuadro transformadas a partir de una distancia que es la forma estética, según Sarlo. Es decir, la operación crítica de la intelectual es leer la sociedad bajo la lógica posmoderna pero, paralelamente, traza una lectura de la literatura del presente con una valoración moderna. De modo que, en el foco de la cuestión en la relación entre televisión y literatura entran en juego dos morales de valoración críticas distintas —la moderna y la posmoderna— las cuales se legitiman ya sea por la presencia o ausencia de la distancia estética, respectivamente.

A comienzos de la década del nuevo siglo (2000 en adelante), el debate sobre los «intercambios» entre literatura y medios de comunicación, como la televisión, adquiere otro rumbo. Como plantea Laddaga, «en la época del Internet, de la televisión por cable, de la transmisión televisiva durante 24 horas, [...] de la emergencia de un continuo

audiovisual, [...] la letra escrita no está nunca enteramente aislada de la imagen (de la imagen en movimiento)» (2007:19-20). En este contexto, la literatura es parte de un tiempo en el cual «un fragmento de discurso está siempre ya atravesado por otros» (2007:20). En su libro, *Espectáculos de realidad* (2007), Laddaga analiza algunas de las escrituras latinoamericanas de las últimas décadas (Aira, Noll, Bellatin, Cucurto, entre otros) en función de la siguiente hipótesis: el imaginario creado en estas narrativas es tan complejo como el que se cristalizó hace dos siglos durante la formación de la literatura moderna<sup>25</sup>. En este sentido, los escritores de su corpus son productores de «espectáculos de realidad» (14) que para la exhibición de sus «objetos textuales» —construidos desde la perspectiva de proceso o el despliegue de una práctica— toman elementos del arte contemporáneo. De modo que la operación crítica que construye Laddaga para «una ontología del presente» (en el que parecería ser el tiempo final de la literatura) es la apuesta por captar la forma de la insistencia de la *literatura en fuga* (cfr. Contreras, 2010a: 148) en los libros de escritores ambiciosos: «La ambición como marca de diferenciación —de una distancia decíamos antes— que de algún modo subsiste» (Contreras, 2010a:149).

Volviendo a la interrogación del inicio del párrafo, «qué hace la literatura argentina en el presente con la televisión», y retomando el propósito del análisis que Catalin (2010) se hiciera, al igual que ella, no nos centraremos en las teorías sobre la posmodernidad y la postautonomía aunque estas cuestiones se dejan entrever en nuestra

---

<sup>25</sup> Desde esta perspectiva, podemos volver a reflexionar sobre el lugar que la crónica modernista tuvo dentro del proceso de consolidación del campo estético en el fin de siglo XIX en tanto espacio escritural heterogéneo en el que conviven el relato de la experiencia urbana con los discursos bajos o los que no correspondían específicamente al ámbito estético.

investigación. En cambio, sí nos preguntamos ¿qué hace Cristian Alarcón y Josefina Licitra con la televisión, en sus crónicas?

Nos interesa analizar en las obras no sólo los procedimientos narrativos que nos envían directa o transversalmente al discurso televisivo sino las relaciones que se establecen entre los usos de ciertas lógicas espectaculares televisivas que, en su repetición en el interior de las crónicas, permiten reflexionar sobre la diferencia<sup>26</sup> que construye el texto en función de las imágenes sobre la villa, específicamente. Consideramos que en los libros del corpus se superponen dos tipos de lógicas del espectáculo televisivo, entendido como una voluntad de dramatización (Martín-Barbero: 2002), «una necesidad de representación que forma parte de la sustancia misma de lo social: *la teatralización constante de la vida colectiva*» (Subrayado mío) (97). Por un lado, la lógica melodramática de las telenovelas y, por otra, la lógica informativa de los noticieros. Mientras que los medios, en especial la televisión, quieren dar «efecto de realidad» por mediación de las tecnologías de la proximidad (Sarlo 2009), la crónica pone en escena, de modo constante, la mirada del cronista como perspectiva que hace, incluso, dudar del propio relato sin dejar por ello de generar un efecto de realidad del todo opuesto al de la televisión. En este sentido, pensamos que la participación del cronista en el espacio y

---

<sup>26</sup> Pensamos el concepto de «diferencia» desde la perspectiva filosófica que Gilles Deleuze propuso en *Diferencia y repetición* (1968). En ese libro, el autor postula que la repetición es la diferencia sin concepto, es decir, en la repetición es posible la diferencia. Deleuze especifica que la repetición no es copia de lo mismo, sino que es aquella que engendra algo nuevo. La repetición siempre introduce una disimetría, un desequilibrio, incorpora flexiones, cambios, disrupciones en la repetición de lo siempre igual. (cfr. Deleuze). Siguiendo a Deleuze, Link (2015) sostiene que la repetición «es la posibilidad del arte» (62). Y más adelante, «el arte es un laboratorio perceptivo que dice *he ahí lo que se ve, lo que se escucha (más o menos mediatizado, o [...]: más o menos repetido)*» (69) Así, la crónica se sustenta en la repetición de algunas de las lógicas utilizadas desde los medios de comunicación como, por ejemplo, el uso de imágenes dramáticas, aunque al introducirlas (repetirlas) en el formato textual, se genera la diferencia.

tiempo de la narración permite un uso del *en vivo y en directo* de la lógica televisiva que lo lleva a diferenciarse de ella, ya que el escritor sale del recinto, cruza la frontera de la cultura (letrada) e interviene en la creación de una literatura en contacto directo con la vida, aunque mediada ineludiblemente por las construcciones del imaginario social instaurado desde los medios de información.

Entonces, la televisión no sólo aparece como un agregado en la crónica sino como un lugar de posibilidad para entrelazar temporalidades y para mantener en tensión el relato en primera persona con la expectativa de espectacularidad propia de los discursos televisivos. En palabras de Alarcón, cronicar el margen le permite moverse entre lo «nuevo», que es la música y la televisión, y la narración en primera persona de su intervención en la villa:

Me parece que en los registros del margen [...] se producen para mí unas contaminaciones interesantes que vienen sobre todo de la noción de pop y que me permitieron pendular entre ese *realismo de búsqueda y del realismo clásico* [...] *hacia un registro que incorporara la presencia de este nuevo color, de esta nueva textura y de esta nueva presencia que son la música y por otro la televisión.* (Subrayado mío) (Alarcón, 2010: 8)

El realismo de búsqueda<sup>27</sup> está justamente anclado en la combinación de los elementos nuevos (la televisión y la música) que registra en el margen la villa. El modo de representación de esa realidad se contamina, como la escritura misma (antes habíamos

---

<sup>27</sup> Para configurar el realismo de búsqueda de Alarcón ¿Por qué no volver a pensar con Auerbach el concepto de realismo? Auerbach pone en el centro de su obra magistral, escrita durante el exilio, *Mímesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*, el término de mimesis que le servirá de llave crítica para leer la literatura occidental. El realismo que propone se sostiene en la representación mimética no de los objetos sino como una operación que afecta los códigos de representación y la lengua de esa representación. En este sentido, podemos pensar el realismo de búsqueda de Alarcón no desde la mimesis de la «realidad» sino desde el modo en que los elementos de la realidad que registra el cronista afectan la representación y la lengua en la que es escrita.

analizado la incorporación del habla *villero* en la escritura de la crónica), en palabras de Alarcón, con el ingreso de esos materiales.

La televisión se presenta a partir de dos tipos de lógicas espectaculares que, a su vez, marcan dos temporalidades diferentes: por un lado, la lógica melodramática propia de las telenovelas; y por otro lado, la lógica del vivo y en directo de los noticieros diarios como *Crónica Tv*. La primera de estas formas ha sido — ¿sigue siendo?— un modo de experimentar con la modernidad. Según Martín-Barbero (1997), lo melodramático no como género sino como fenómeno performativo «es una narrativa anacrónica que conecta con la vida de la gente» que permite que ciertas matrices culturales de la tradición se mantengan vigentes. El melodrama, ya sea el de la telenovela o del cine, se define como narración, según los postulados que Benjamin introdujo en el ensayo «El narrador».

Escribe Martín-Barbero:

De la narración, el melodrama televisivo conserva una fuerte ligazón con la cultura de los cuentos y las leyendas, la literatura de cordel brasileña, las crónicas que cantan los corridos y los vallenatos. Conserva la predominancia del relato, del *contar a*, con lo que ello implica la presencia constante del narrador estableciendo día tras día la continuidad dramática; y conserva también la apertura indefinida del relato, su apertura en el tiempo. (Martín-Barbero, 1987: 246)

Por su parte, Rossana Reguillo (2007) considera que el melodrama latinoamericano es una matriz cultural que se instaura como forma de relato, como una solución narrativa para establecer puentes entre la ficción y la realidad cuando el proceso modernizador fracasó. En la literatura argentina, el melodrama se cristalizó primero en los folletines de principios del siglo XX, pero luego transmigró a otros géneros como la novela popular, el radioteatro y el cine. Es, según Reguillo, un formato discursivo que permite abolir la frontera entre lo real y lo que se representa. «El melodrama se convirtió en escritura de lo real, en visión del mundo y en el abrevadero de las grandes verdades

para amplios sectores de la población que interpretaron y fueron interpretados en la narrativa melodramática que más que un género se convirtió en matriz cultural» (2007:41).

Esa matriz no es sólo literaria, sino cultural, es decir, moldea y constituye, al mismo tiempo, a las culturas populares, como anunciaron Reguillo y Martín-Barbero (1987). En la primera crónica de Alarcón, esto se presenta desde el título, «Cuando me muera quiero que me toquen cumbia», que corresponde a la letra de una canción de cumbia colombiana que le gustaba al *Frente* Vital. La cumbia villera está ligada a la música de las provincias: cumbia, chamamé, huayno, chacarera. Estos géneros son los que fundan musicalmente a la villa y cartografían el paso de las zonas andinas o litoraleñas o del mismo interior del país a las grandes ciudades, pero con el transcurrir del tiempo esa música tradicional no alcanzó para poner en palabras la vida de los jóvenes villeros, hijos de la villa y nietos de provincianos. Por eso la cumbia villera se transformó en el relato de la supervivencia en el nuevo contexto social (cfr. Sueldo, 2013).

Asimismo, el melodrama atraviesa toda la crónica: en la biografía de los protagonistas, de los pibes chorros —nucleados en torno a la muerte del *Frente*— se mezcla la historia del fin de una época, la traición, desintegración familiar, engaños, enamoramiento, dolor, heroicidad, muerte, el secreto y el mito. Al respecto, Alarcón manifiesta: «Mi objetivo no era contar desde la perspectiva de cada uno sus vidas; lo que yo iba a buscar era una *trama* no la vida de cada uno, el *territorio* mucho más allá de las circunstancias personales» (Subrayado mío) (Búmbalo 2003:2). Trama que se funde y se organiza a partir de dos vectores: la experiencia (participación y puesta en escritura) del cronista en la villa y los relatos de las vidas contadas oralmente, en los que subyace el melodrama, según lo define el cronista,

A mí me gusta mucho experimentar con el ritmo de la crónica. Esto tiene que ver con haber encontrado una historia y unos personajes que me permitieron pelearme con mi barroco más propio y *optar por contar una historia que tiene los ingredientes típicos de la villa: un texto melodramático y un subtexto político. En la villa, cuando alguien muere, muere porque fulano lo cagó con mengano, porque zutano lo engañó con perengana, porque a otro no le gustaba su cara, porque una vez habían peleado al salir de un baile. [...]* Siempre suele ponerse el texto melodramático y uno debe descubrir cuál es el subtexto político. *Mi operación literaria en el libro es poder invertir estos textos y subtextos y trabajar desde una narrativa que le permita al lector ir comprendiéndolo todo de a poco como me pasó a mí.* (Subrayado mío) (Búmbalo, 2003:3)

Entonces lo melodramático no es sólo parte de la trama cultural de la vida en la villa sino que también atañe a la del propio cronista, quien acude a bautismos, ritos y funerales e incluso establece vínculos de amistad con los protagonistas. Esta forma aparece en la crónica como una manera de contar que marca la supervivencia de una retórica moderna para narrar las relaciones y los intersticios de la cotidianeidad en la villa:

El machismo tumbero, la prosapia delincuencia, el archivo policial, los peritos en el tema, y hasta los periodistas policiales, creen que la traición que sufre un ladrón casi siempre está relacionada con una mujer. [...] Pero por regla general esa delación tiene casi todo que ver con la policía. [...]

Llegar a Mauro fue descubrir a Nadia, y conocerla fue acercarse a los secretos de la villa. Esas intrigas comienzan en sus propios hermanos: tres varones entre los nueve hijos del matrimonio. La muerte de Toti es quizás el caso en el que la trama de los bandos encontrados y la complicidad histórica de la mafia policial actuando por métodos simulados es más patética. (2003:164–165)

Si bien en esta cita se leen los «ingredientes» del melodrama (el secreto, la traición entre parejas, el engaño), Alarcón al desplazar la mirada hacia la mafia policial como pista fundamental en la trama violenta de la villa manifiesta el carácter político de la crónica en tanto «propone cambiar las referencias de aquello que es visible y enunciable, de hacer ver aquello que no era visto, de hacer ver de otra manera aquello que era visto demasiado fácilmente» (Ranciére, 2011:65).

Por otro lado, el recurso de la estética melodramática dentro de la crónica se puede analizar desde la perspectiva propuesta por Jesús Martín-Barbero, quien la considera como aquella que «se atreve a violar la repartición racionalista entre temas *serios* y las que carecen de valor, a tratar los hechos políticos como hechos dramáticos y a romper con la «objetividad» observando la situación de ese otro que interpela la subjetividad de los lectores» (1987:193). En este sentido, Alarcón relata desde la proximidad de los hechos, desde el contacto con la vida de los otros e incluso a veces desde el dolor, agrietando la pretendida objetividad periodística. Por ejemplo en el «Epílogo», luego de narrar la muerte de Daniel, el narrador-cronista que se mueve entre una primera persona singular y una plural esboza lo que a simple vista podría ser sólo una escena cotidiana dentro de una trama melodramática, mientras que en efecto forma parte del texto político de la crónica, la denuncia de la ausencia de Estado:

Yo acompañé a Sabina, a los hermanos del Frente, y a Manuel, hasta la tumba del ladrón que me había hecho llegar hacía tanto tiempo ya, a la villa. Nos paramos frente a su foto en blanco y negro, ante las ofrendas de los chicos todavía intactas, ante las botellas de Pronto Shake que la decoraban. Cada uno besó la foto. Yo también. Cada uno se persignó. También lo hice. Y luego todos nos quedamos callados durante un buen rato. Lloramos hasta que Sabina nos dijo que partiéramos. Volvimos a la villa La Esperanza. Comimos juntos. Luego, al atardecer, me alejé hacia la estación. (170-171)

De acuerdo con lo señalado, el cronista recurre al melodrama porque, al mismo tiempo que forma parte de la cultura villera, se establece como una *mediación* entre su práctica de escritor y esa matriz cultural que se halla en lo cotidiano de las vidas de los pibes chorros, vidas historizadas, narradas en primera persona. Del análisis de esta crónica se desprende, entonces, que en la incorporación de esta lógica espectacular, Alarcón combina dos modos de lo contemporáneo: el explotar la novedad (televisión y cumbia) y la confianza en el anacronismo como forma de estar en el presente (melodrama). Como plantea Catalin (2010) en función de la narrativa de Bizzio, la intrusión de una época en



otra, permite «estudiar y diagramar una zona de abrumadora simultaneidad de poéticas en el campo literario argentino del presente» (110).

En *Si me querés, quereme transa*, nuevamente el cronista no relatará las muertes narcos sino la trama mayor que los envuelve que es la villa, territorio que puede ser narrado a partir de la matriz melodramática. Ésta se instaure como forma de relato, como una solución narrativa para establecer puentes entre la ficción y la realidad. Así, las fiestas populares, la venganza, la tragedia, el amor, el odio, pero especialmente la traición, forman parte constitutiva de las relaciones entre las diferentes comunidades que viven en Villa del Señor. Es en este sentido que la figura de poder o capo narco:

[...] suele tomar prestado lo que necesita de la ficción, hasta para convertir una biografía imposible en un relato oral que se vale por sí mismo, capaz de ser verosímil y de perdurar. La leyenda no sólo se construye con la exageración y la mentira, sino también con ciertos tópicos como la compasión del líder ante las miserias de sus dominados, y al mismo tiempo su costado oscuro de matón que debe destacar su mayúscula crueldad. (Alarcón, 2012:89-90)

Las construcciones de las biografías tanto de los narcos y transas como la de los pibes chorros se sustentan en los elementos melodramáticos que ellos mismos conocen, ya sea a través de las canciones populares como de las ficciones televisivas. Pero, al mismo tiempo, el cronista recurre al melodrama porque a partir de esta lógica configura la vida y los detalles confesados de los transas y narcos tendiendo un puente entre la ficción y la realidad sin caer ni en el relato estereotipado e incluso estigmatizante, como el que se crea desde los medios masivos de comunicación, ni en la colaboración con la policía en el tema narcotráfico. Así, Alarcón se convierte en una especie de «sacerdote detrás de una cortina de terciopelo en una capilla derruida en medio de la sierra o la selva» (Alarcón, 2012:135) que oye atentamente las confesiones de asesinatos en manos de los sicarios. «Escuchar la muerte se vuelve una señal sorda que pasa de fondo como acolchada por el sinfín de acontecimientos melodramáticos» (Alarcón, 2012:135). Además, la violencia,

las escenas de asesinatos, violencia y tiroteos son reconstruidas por el escritor a través de la dramatización melodramática, es decir, la utiliza como procedimiento narrativo, por ejemplo:

De un solo escopetazo Jerry le voló el gorro de visera. La sangre salpicó la campera de cuero negra. Le estalló la cabeza. Había sesos de Valdivia en la pared. Se veía en los flashazos de los disparos. Eso fue lo que quedó en la memoria de la gente; los pasamontañas, y esa forma de matar tan espectacular que no se había visto antes en Villa del Señor. (73)

Lo que entra en juego en esta crónica es, también, la simultaneidad de dos temporalidades: el anacronismo del melodrama como forma de relato que le sirve al cronista para narrar la trama de la historia pero, asimismo, la convivencia entre lo rural y lo urbano (analizado en el apartado anterior) trae hacia el presente de la narración vestigios de la modernidad (entendida desde el contexto de la posmodernidad donde, según Jameson, la tensión entre campo y ciudad ya no existe). Y, simultáneamente, la narración sobre el narcotráfico en clave de crónica constituye la marca de lo contemporáneo, en tanto enuncia una problemática del presente. Ahora bien, ¿qué es lo contemporáneo? Para Agamben (2008) ser contemporáneo es entintar «la lapicera en la tiniebla del presente» (3), es aquel «que percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le concierne y no deja de interpelarlo» (4). Pero, al mismo tiempo, quien escribe sobre lo contemporáneo debe ser capaz de percibir lo arcaico y lo anacrónico que subsiste en el tiempo presente puesto que la contemporaneidad se sostiene en una relación particular con él, «adhiera a él, y a la vez, toma distancia, [...] adhiere a él a través de un desfase y un anacronismo» (2). En este sentido, los cronistas de nuestro corpus son contemporáneos a fuerza de inscribir en el presente oscuro que lo interpela el anacronismo del discurso melodramático.

La lógica melodramática está presente también en *Los otros*, de Josefina Licitra. El episodio de la muerte de Daniel Contreras, un cartonero asesinado en un hecho confuso en Villa Giardino es narrado a través de dos versiones: una la de Antonio Baldassarre, el acusado del asesinato; y otra, la de la madre de Contreras, Blanca Ayala. Licitra recurre al melodrama, como procedimiento narrativo, para construir el testimonio de Ayala en el momento en que tuvo que reconocer a su hijo. En esta escena el drama y el sufrimiento adquieren protagonismo e incluso rozan el morbo:

Allí delante vio una camilla. Sintió los pasos de los médicos avanzando y llegó a la camilla y levantó la sábana: el brazo de Daniel cayó sobre su vientre. [...]

—Despertate—le gritó—. Despertate que estás durmiendo.

Las sacudidas fueron tantas que el cadáver se le cayó encima, y Blanca y Daniel terminaron en el piso. (181)

Asimismo, la escritora incorpora en la textualidad de la crónica una especie de diario íntimo o cartas escritas (o no) por la madre de Héctor, que aparecen intercalas y llevan de título diferentes fechas: octubre 2009, febrero 2010, junio 2010, septiembre 2010. La primera comienza de este modo,

Pensar que ese día 29 de mayo fue un día con mucho sol pero de golpe se nubló todo fue algo muy raro pero nunca pensé que te estabas alejando de mí y de tus Hermanitos. Más que nunca te siento tan adentro mío pegado a mi piel y sigo sin tener una mínima idea de cómo me habrás necesitado en el momento que te dispararon. (53)

También, la cronista se servirá del melodrama como procedimiento narrativo en la historia de Karina, la esposa de Marcelo Rodríguez, quien le confiesa a Licitra: «Yo no sé quién soy» (130). La falta de identidad de este personaje, cifrado en la existencia de partidas de nacimiento por duplicado, forma parte del entramado melodramático de la crónica y visibiliza uno de los elementos propios del género: el des-conocimiento o re-conocimiento de la identidad.

En una aparece con su nombre verdadero —Gladis— pero con otro apellido “Martínez” y con un número de documento. En el segundo papel, Karina aparece con su nombre verdadero —Gladis— y con el apellido Soria — el apellido de su padre— pero sin número de documento. En ambas partidas, los espacios con el nombre del padre y de la madre están vacíos. (130)

En las tres tramas del corpus los vínculos familiares y de parentesco constituyen una forma de supervivencia del melodrama y, por ende, una superposición de tiempos: el anacronismo como desfasaje en el tiempo del posmodernismo, como supervivencia de ese pasado que no deja de volver.

Por otro lado, las crónicas incorporan el discurso televisivo a partir de la lógica de los noticieros que se caracteriza por «mostrarnos» cómo suceden o sucedieron los hechos, llevándonos al lugar de la acción a través de la imagen y el sonido. De esta manera, nos convierten en testigos de los sucesos como si hubiésemos estado en el mismo sitio y en el mismo momento de los acontecimientos. En relación con este punto, Martín-Barbero (1987) sostiene que los programas televisivos de información se articulan en función de la retórica de lo directo, es decir, «el dispositivo que organiza el espacio de la televisión sobre el eje de la *proximidad* y la *magia de ver*, en oposición al espacio cinematográfico dominado por la distancia y la magia de la *imagen*» (235). Nuevamente el eje de la cuestión televisiva estriba en la proximidad y la mirada. En las crónicas, la distancia constitutiva de la lógica televisiva es hendida y fragmentada a partir de la presencia de los escritores en la villa y de las diversas narraciones orales que los cronistas registran e incorporan en su escritura.

En *Cuando me muera*, la lógica de los noticieros se hace evidente en la incorporación del relato del asesinato del *Frente*, que había sido televisado por *Crónica TV*, y del que sus amigos habían sido telespectadores en vivo y en directo: « [Manuel] reconoció las calles, los ranchos, el potrero. Y vio que sacaban en una camilla el cuerpo

de alguien. *Aunque enfocaban desde lejos*, creyó reconocer la ropa de su amigo. [...] No lo podía creer. *Era Crónica en directo y se veía todo el barrio*» (Subrayado mío) (2003:31–32). No obstante, en el libro, el crimen del «pibe chorro» está narrado a partir del dramatismo de la mirada de la madre, una forma de sensacionalismo que también forma parte de la retórica espectacular de los medios de información. En este sentido, la crónica comparte con la televisión la lógica espectacular del dramatismo con la diferencia de que en ella se individualiza, se da nombre, se corporiza la mirada de la madre frente a su hijo muerto:

En el piso de tierra yacía Víctor, con la frente ancha y limpia que le dio sobrenombre, sobre un charco de sangre bajo la mesa sobre la que escribían el parte oficial de su muerte.

Sabina soltó un grito de dolor. Su llegada a la escena de los hechos había provocado un silencio sólo alterado por el ruido que hacía el helicóptero suspendido sobre el gentío. Ese alarido y llanto que lo precedió fueron suficientes para quienes esperaban perdieran la esperanza: un policía había masacrado a Víctor Manuel «El Frente» Vital, el ladrón más popular en los suburbios del norte del Gran Buenos Aires. Tenía diecisiete años, y durante los últimos cuatro había vivido del robo, con una diferencia metódica que lo volvería santo. (26)

De manera que en *Cuando me muera* conviven dos tipos de imágenes del asesinato: la del relato construido por el cronista, y en el que la distancia (televisiva) se atenúa o es desgarrado por la primera persona de la enunciación, y la del programa *Crónica Tv*. En este sentido, se combinan dos prácticas: la de la escritura y la de la televisión. Pero, ¿cómo se construyen las imágenes dramáticas en los medios de información? Una respuesta para este interrogante nos la da Rancière (2011), quien reflexionó sobre la producción y difusión de imágenes sobre el horror, las masacres y la violencia dentro de los medios de comunicación, y consideró que la multiplicidad de ellas «no nos ahogan de ninguna manera»; por el contrario, son seleccionadas y ordenadas para que simplemente ilustren un significado.

*No vemos demasiados cuerpos sufrientes en la pantalla. Pero vemos demasiados cuerpos sin nombre, demasiados cuerpos incapaces de devolvernos la mirada que les dirigimos, demasiados cuerpos que son objeto de la palabra sin tener ellos mismos la palabra.* El sistema de la Información no funciona por el exceso de las imágenes; funciona seleccionando los seres hablantes y razonantes, capaces de «descifrar» el flujo de la información que concierne a las multitudes anónimas. (Subrayado mío) (2011:97)

Así, y como leemos en el fragmento en el que Manuel cuenta el momento que vio el cuerpo sin vida de su amigo a través del enfoque alejado de una cámara, las imágenes dramáticas y violentas de los medios de comunicación muestran cuerpos anónimos y mudos. En este punto, es capital situar la coyuntura social en la que se producen los acontecimientos narrados en *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*. Si bien el libro se publica en 2003, la historia que se cuenta refiere al período 1999-2002, en el que se manifestaron cambios sociales, económicos y políticos, y delimitaron el comienzo de la desintegración social en nuestro país, ligada a la crisis política, económica y social surgida en Argentina luego de la implementación de las políticas neoliberales y de la renuncia de Fernando de la Rúa en 2001. En la crónica se expone: «Matilde y sus hijos estuvieron en las primeras filas excluidas, desempleadas, puestas en crisis por el menemismo, cuando la devastación para las clases medias y hasta para las medias bajas se veía como un imposible tras la fortaleza imbatible del uno a uno» (2003:81). Esto que es precisado en palabras en la crónica fue, a su vez, objeto de los programas televisivos.

A finales de 2001 desde la televisión, particularmente, se construyó la pobreza en términos de amenaza, a partir de la puesta en escena de la violencia de los saqueos. Luego de las contingencias del 19 y 20 de diciembre de 2001, surgen nuevas configuraciones sociales relacionadas directamente con la espectacularización de la villa y de los «villeros». Producto de la pauperización y la desigualdad social que surgió con la crisis (que estalló ese año, pero que venía impulsada desde los noventa), la villa y los villeros

—como espacio social diferente pero cercano— se multiplicaron, no sólo en número, sino también en imágenes televisivas, en hechos periodísticos y sucesos literarios, y en el cine, tanto en películas como documentales (Aguilar 2013; Sarlo 2009; Wortman 2007). En este sentido, Wortman estudia la construcción del imaginario social durante la crisis de 2001, a través del análisis de diferentes programas televisivos y considera que en esos meses, desde los medios de comunicación, se insistía en que los saqueos eran producidos por «gente de las villas de emergencia» aunque esto nunca fue confirmado. Sin embargo,

Una frase es insistente: «se vivieron horas de muchísima tensión» [...] En el informe «La cara de las víctimas» [en el programa de Daniel Hadad] se muestra a un pequeño comerciante saqueado: «estoy sufriendo como todo el pueblo [...] los saqueadores destruyeron autos de los vecinos del lugar [...] son chorros de las villas». *Aquí el discurso mediático aparece reforzando el imaginario de división entre los «villeros» a los que se acusa en masa de delincuentes y la «gente de trabajo» que paga sus impuestos.* (Subrayado mío)(2007:132)

La estigmatización de los habitantes de las villas y la criminalización de la miseria fueron algunas de las imágenes televisivas que quedaron registradas.

En la crónica, el «estigma del chorro» no es sino la huella que deja la enunciación que producen principalmente los discursos institucionales del sistema penal y las fuerzas de seguridad, divulgados y amplificadas por la prensa y los medios de comunicación, hasta llegar a convertir en sentido común, la mala fama que alimenta el «perfil» o el prontuario como ficciones legales. Sobre esto, Manuel uno de los amigos del *Frente* le relata al cronista que

El estigma del chorro se convierte con el tiempo en algo asumido aun después de salir del círculo vicioso del delito; pero, reconoce Manuel, se vive con cierto odio cuando ya no se asalta, cuando se intenta el «rescate», cuando las armas a lo sumo sirven para la defensa en el interior del propio territorio, para la intimidación, para la venganza [...] Manuel considera que fue la policía y los jueces quienes lo rotularon tempranamente con el sello de la peligrosidad y la violencia como si la portaran en la sangre, como si se trataran de males incurables y congénitos. (2003:44)

Entonces, las imágenes villeras de *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* coexisten con la sobreabundancia de imágenes sobre la villa provenientes de los medios de comunicación, especialmente de diarios y programas televisivos. Pero mientras que en éstos la representación de los nuevos sujetos sociales (surgidos del desclasamiento, de la miseria y de la violencia estatal) se cifra en la estereotipación y homogeneización, la crónica individualiza a los personajes, visibiliza los modos de relaciones que se dan en el interior de la villa como un territorio cambiante, más que poner en escena simplemente un espacio marginal.

En *Los otros*, la relación e incorporación de la lógica televisiva es aún más evidente porque la autora comienza la crónica enunciando que la escritura del relato se debe a la colaboración y ayuda de *Policías en acción*, un programa que si bien no es un noticiero de información, está construido a partir del «en vivo y en directo». Licitra, al igual que los camarógrafos que realizan el *reality* narra a la manera de una cámara en mano. Asimismo, la decisión de relatar o desentrañar el suceso de la muerte de Héctor Contreras está sustentado en la inexistencia o vacío de este hecho en el espacio de los periódicos o noticieros. Es decir, la escritura de la crónica se pone en marcha para «llenar un vacío» mediático:

Del día de su asesinato, el 29 de mayo de 2009, sólo hay una filmación sin audio: una película muda que hace pensar su muerte como un evento remoto. La imagen —un registro endeble que forma parte del sistema de seguridad de un negocio del barrio —muestran cien metros de asfalto en Villa Giardino y varias decenas de personas proyectando sombras largas sobre la acera. El resto lo dicen los diarios. Que tampoco explicaron nada». (27)

A continuación, Licitra repone los titulares de los diarios en los que se hizo una mención del caso:

“Matan a un chico de 16 en una disputa por un predio” (*Clarín*)

“Matan a un chico en una marcha” (*La Nación*)



“Pobres contra pobres” (*Página/ 12*)

“Pobres contra pobres” (*Crítica de la Argentina*). (30)

La autora sentencia, hacia el final de la enumeración, «Todos ahí eran pobres» (30). En este sentido, la crónica visibiliza el papel de los medios de información en la construcción de imaginarios sociales, los cuales ayudan o rechazan ciertas miradas sobre un grupo social.

En *Los otros*, asistimos a una narración en la que se desarmen los discursos maniqueos como ser «delincuentes vs. gente decente» o «clase media fascista vs. pobre pero honrado» porque el foco está puesto en el prurito de la voz de la narradora antes que en la certeza de lo acontecido. En este aspecto, retomamos el análisis de Martín-Barbero en función de la forma que adquiere la información en dos dispositivos tecnológicos:

mientras la TV inserta —en vivo y en directo— la historia en el tiempo del rito y en el espacio del espectáculo, la prensa inserta el acontecimiento en el tiempo y en el espacio de una cierta reflexión, de la confrontación de testimonios, del lento descubrir de los secretos [...] el relato de la prensa moviliza los grandes principios, la dicotomía buenos y malos [...] expande “la implicación” hasta que se sature o se disuelva. (2001: 91)

Licitra, al igual que Alarcón, se apropian de la lógica del espectáculo del en vivo y en directo televisivo, pero dicha apropiación está mediada por el contacto de los cronistas con los sucesos que relatan en sus textos. De este modo, la pretendida distancia impuesta por la pantalla entre el espectador y lo narrado es borrada o hendida en la textualidad de las crónicas.

Por último, sostenemos con Bernabé (2006) que la decisión de los escritores de elegir la crónica es política y literaria en el sentido en que esta forma discursiva posibilita la incorporación de las voces de los protagonistas, porque desde allí el cronista crea un relato fragmentario sobre la vida en la villa, diferente al propuesto por los medios masivos de información, pero utilizando, como vimos anteriormente, algunos de sus mismos

elementos retóricos. Entonces, al relatar el mismo acontecimiento desde adentro produce otras lecturas y nuevos puntos de vistas; son nuevos en tanto se hacen visibles en la escena pública. De este modo, se rebela contra el discurso del periodismo hegemónico, que aborda las representaciones de los nuevos sujetos sociales mediante estereotipos, e inaugura una mirada que rompe con los relatos totalizadores de los discursos considerados como legítimos y con las representaciones autorizadas sobre los sectores populares. En cierta medida, la «ambición» de los cronistas de usar y apropiarse de las lógicas espectaculares, nos permiten analizar también la relación entre imagen y palabra escrita<sup>28</sup>. Frente a la turbación que genera en algunos críticos y académicos la penetración de los medios audiovisuales en la construcción de imaginarios, a partir del análisis de estas crónicas contemporáneas podemos aseverar que la literatura también sobrevive y «continúa presente como lenguaje significativo para articular el imaginario» (Fernández Bravo, 2010:4).

---

<sup>28</sup>En *Cuando me muera, quiero que me toquen cumbia*, en el capítulo VI, Alarcón menciona el episodio violento del que fue testigo con el fotógrafo Alfredo Srur, quien estaba en el lugar junto con el cronista haciendo una producción fotográfica, que luego llevaría el nombre de *Heridas* y que fue exhibida en el 2006 en el Teatro General San Martín, en Buenos Aires. En las fotografías del ensayo, la marginalidad no está estetizada, no existe apología del bandolerismo y tampoco está presente la visión romántica de la pobreza. Los que aparecen son los retratos de individuos cuyos ojos están «permanentemente atentos a la cámara, abiertos a la experiencia de ser fotografiados. Los ojos y las miradas frontales generan un efecto de planicie, como si ese mundo careciera de perspectiva, de hondura; ese presente que, al decir de Srur, es un tiempo legendario. También muestran algo de la relación del fotógrafo con los habitantes del lugar: posan para él y en ciertos momentos exhiben las armas, los fierros, gesto que oscila entre la exhibición y la ofrenda» (Zeiger, 2006, p.1). Las fotografías visibilizan el encuentro entre la mirada del fotógrafo y la de los fotografiados, la exhibición de los vínculos entre el que viene de afuera, Srur, y los protagonistas, habitantes de la villa. En este sentido, la relación entre el fotógrafo y aquellos que son expuestos al lente es similar a la del cronista con los entrevistados porque ambos se implican en sus modos de vidas, se acercan. Srur convierte el «ojo en escucha» (Didi Huberman, 2014: 35) y Alarcón y Licitra, la escucha en palabras.

**CAPÍTULO 3. REFLEXIONES EN TORNO DEL VALOR: LA CRÓNICA EN LA  
LITERATURA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA**

### 3.1. NOCIONES Y DEBATES SOBRE EL/LOS VALOR/ES EN LA LITERATURA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA

En el capítulo anterior, habíamos mencionado el debate que, a partir de los noventa, se había suscitado en función de la publicación de dos libros —*Escenas de la vida posmoderna*, de Beatriz Sarlo, y *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, prologado por Josefina Ludmer— que, en ese momento, señalaron las posiciones de la crítica argentina con respecto a las relaciones entre literatura y medios de comunicación, o entre escritura e imagen, que continúan hasta el presente. Estos debates, asimismo, llamaron la atención en torno a dos temas que se entrelazan: la post autonomía (o fin de la autonomía) de la literatura y la postmodernidad. Y, también, cada uno de los modos de lectura que utilizaron tanto Sarlo como Ludmer ponían en escena —tal vez para impugnarlo— la cuestión del valor literario.

En relación con esto, nos referiremos brevemente a algunos de los ensayos que en los últimos años profundizaron la discusión sobre la vigencia o no del concepto de «valor literario» como una categoría crítica que respondía —o responde— a pautas modernas. Si bien es cierto que la problemática de la valoración está presente desde las primeras polémicas literarias que se arguyeron en la incipiente construcción del ámbito de la literatura rioplatense (verbigracia Sarmiento-Bello, o el lugar de las crónicas modernistas dentro del canon literario), y que acompañan —paralela o transversalmente— la historia literaria, porque como postula Avelar, «no hay estudio de la literatura, por más descriptivo que sea, en el que una respuesta a la pregunta acerca del valor no esté, de alguna manera, presente» (2009:1), en las últimas décadas, diversas reflexiones y puntos de vistas sobre el tema se agudizaron. Los escritos que retomaremos ensayan sobre el concepto del valor

literario y su inserción dentro de la crítica actual a partir de la lectura de algunas narrativas del presente (desde el año 2000 en adelante)<sup>29</sup>.

Antes de profundizar en los artículos referidos, creemos que es pertinente preguntarnos por el concepto de valor. En primer lugar, adherimos a las hipótesis que sostiene Idelber Avelar en «La construcción del canon y la cuestión del valor literario» (2009): el valor es siempre un producto social y es «el resultado de una pugna entre grupos sociales cuyo resultado no está dado de antemano» (6). En consecuencia, Avelar apuesta a «un desmontaje escéptico de la presunta universalidad de los fundamentos de la estética heredada de la tradición occidental, ante la cual, desde luego, no hay exterioridad posible ni deseable», ya que *«el más absoluto valor estético debe ser aquél que nos permita, a cada momento, desarmar completamente los absolutos y volver a rearmarlos, permitiéndonos vislumbrar algo obnubilado en los arreglos anteriores»* (Subrayado mío) (8). En este sentido, entendido el valor como una herramienta contingente (pero no por eso relativista o subjetiva), es posible examinar los postulados críticos que han estado en juego a la hora de leer las narrativas del presente, para luego poder «desarmar» jerarquías y valoraciones que, tal vez, ahora resultan anacrónicas en función de las relaciones e intercambios que se establecen en la literatura hacia adentro y hacia fuera del campo.

Por otra parte, y desde la perspectiva de los estudios culturales, Lawrence Grossberg (2012) expone un análisis sobre el valor económico en función de la «crisis de la

---

<sup>29</sup> Algunos de los textos son: «En torno a las lecturas del presente» (2010) y «Cuestiones de valor, énfasis del debate» (2010a), de Sandra Contreras; «Entre el valor y los valores (de la literatura)» (2010), de Alejandra Laera; «Introducción: Elementos para una teoría del valor» (2010), de Álvaro Fernández Bravo; «Sobre márgenes, crónica y mercancía» (2010), de Mónica Bernabé, entre otros. La mayoría de estos artículos (excepto el de Contreras (2010)) aparecen reunidos en el *Boletín/ 15* y son producto de una selección de ponencias presentadas en el Coloquio Internacional «Cuestiones de valor: cotización, devaluación y mercado literario en América Latina» realizado en octubre del 2009, en la Sede Capital de la Universidad de San Andrés.

commensuración» en la coyuntura contemporánea europea. De sus explicaciones, nos interesan retomar aquellas que tienen que ver con las consideraciones sobre la puesta en crisis de la posibilidad de juzgar o «valorar» las diferencias sin por ello caer en una economía negativa del valor o en una lógica de la universalidad, para *a posteriori* esbozar conjeturas sobre eso, pero en el ámbito literario argentino contemporáneo a partir de los artículos de la crítica local. En primer lugar, Grossberg sostiene, al igual que Avelar que el valor (económico, cultural, estético, político) es contextual y su estudio debe necesariamente implicar una teoría que reflexione sobre «la efectividad de lo social», porque toda actividad humana produce valor, que es definido como «el hacerse presente de lo real como apertura de lo virtual [...] es la producción de un excedente (es decir que no es real) de manera que el valor es la producción de un real [real] como siempre mayor — o en exceso— de lo real (actual)». (2012:194-194). Asimismo, Grossberg considera que la «crisis de commensuración», o «crisis de los valores»,

señalan el colapso en el peor de los casos y la incertidumbre, en el mejor, de muchos de nuestros aparatos de commensuración, o al menos que enfrentamos la amenaza de tal imposibilidad. A través de todas las dimensiones de la actividad humana, desde la religión y la política hasta el conocimiento y la economía, como mínimo asoma una creciente incapacidad para encontrar una lógica en función de la cual constituir, medir, comparar, y posiblemente juzgar (o acordar) las diferencias. (2012:201)

En este sentido, Fernández Bravo (2010) explicita que el mercado, Internet y la globalización son, ahora, las grandes maquinarias de consagración e intervención en el canon literario, y estos dispositivos afectan las consideraciones sobre el valor estético ya que las fronteras *aparentemente* impenetrables entre lo económico y lo literario no sólo han desaparecido sino que se han fusionado. «El problema del valor literario ha despertado en los últimos años un interés creciente, disparado en el caso latinoamericano

por el avance de la industria cultural y la integración de la región al régimen del mercado mundial de los bienes simbólicos» (4) y:

La mera emergencia del problema es un síntoma de desconcierto por la caída del texto literario ante los medios audiovisuales y su simultánea supervivencia como locus del imaginario. El lugar liminal de la literatura, a medio camino entre la realidad y la ficción, bajo el impacto del mundo virtual y el Internet, pero sin embargo todavía latente como una producción simbólica con peso propio en la industria cultural contemporánea, hablan al mismo tiempo de un cambio y una permanencia: *la literatura continúa presente como un lenguaje significativo para articular el imaginario*. (Subrayado mío) (2010:7)

Si bien estamos de acuerdo con Fernández Bravo en que la literatura aún sobrevive como lenguaje significativo en el contexto cultural actual, creemos que circunscribir la emergencia del problema (la concomitancia entre lo literario y la industria cultural o el mercado de los bienes simbólicos) a la globalización es perder de vista las relaciones fluctuantes que nuestra literatura ha tenido con el mercado desde su incipiente consolidación<sup>30</sup>. Pensemos, por ejemplo, en los escritores modernistas quienes, como

---

<sup>30</sup> Cristian Molina en su libro *Relatos de mercados* (2013), y en otros artículos y ensayos críticos, no sólo postula el concepto de «relatos de mercado» como una herramienta crítica para leer algunos textos de la literatura del presente en el Cono Sur, sino que ofrece una reflexión sobre las transformaciones que la literatura ha sobrellevado en el cambio de siglo (1990-2008). Su investigación nos concierne puesto que la periodización que propone atañe en parte al período propuesto en nuestra tesis y, además, porque retoma el análisis de la relativa «autonomización» (Bourdieu) del campo literario argentino que había introducido Ángel Rama en función de los escritores modernistas. Escribe Molina: «La relatividad, entonces, de la autonomía de la literatura frente a otras praxis (lo que me interesa leer) que comienza a consolidarse en Latinoamérica es más marcada frente a la precariedad de las condiciones de supervivencia de los escritores que deben recurrir a la prensa u a otras actividades relacionadas para lograr reconocimiento y sobrevivir» (4). Nos interesa este aspecto en relación con la crónica modernista, ya que en el estudio de esta forma discursiva podemos observar la confluencia de los dos vectores condicionantes para la consolidación del relativo campo autónomo literario: los escritores «vivían» de las crónicas que publicaban en diferentes periódicos, es decir, se relacionaban directamente con el mercado; y las crónicas son, al mismo tiempo, un objeto simbólico y una mercancía. «Ese primer momento de autonomía en la literatura latinoamericana pone en evidencia cómo su relatividad (y, por lo tanto, su dependencia) de otras praxis es un problema central y definitorio de la misma y, en eso, se instituirá una forma de funcionamiento del mercado simbólico que recién con el boom latinoamericano, gracias a la promoción y consolidación de un mercado editorial internacional y latinoamericano, a un sistema de promoción mediática y a los

plantea Ramos (1989), reconocen en el mercado, «no sólo un medio de subsistencia sino la posibilidad de fundar un nuevo lugar de enunciación y de adquirir cierta *legitimidad* intelectual subordinada a los aparatos exclusivamente tradicionales, de la república de las letras» (86). De hecho, muchos modernistas no sólo dependieron del periódico, en donde aparecieron sus crónicas, como medio de trabajo sino que tampoco dejaron de escribir sobre temas políticos o intervenir directamente en política. También, la evidencia del vínculo entre literatura y mercado que las novelas y las *Aguafuertes* de Roberto Arlt testimonia.

Otro de los textos que nos interesa retomar sobre el valor es el de Sandra Contreras (2010a), en el cual problematiza — o discute— los postulados más sentenciosos del escrito de Josefina Ludmer, «Literaturas postautónomas» (2006 y 2007); ensayo, que a su vez, podemos leer en diálogo con el de Beatriz Sarlo: «Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia» (2006); tres artículos críticos fundamentales que nos incitan a pensar en el concepto de valor.

Ludmer tiene como punto de partida para su trabajo el estudio de «escrituras actuales de la realidad cotidiana que se sitúan en islas urbanas [en zonas sociales] de la ciudad de Buenos Aires» (2006:1), entre ellas: *La Villa* (2001), de Aira, *Ocio* (2006), de Casas, *Idea crónica*, compilación de Cristoff (2006), entre otras, obras que «no admiten lecturas literarias [...] puesto que no se sabría si son o no literatura y «no se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para 'fabricar presente' y ese es su sentido» (Subrayado mío) (1). Estas narraciones del

---

Premios literarios internacionales, generará condiciones más autónomas —pero siempre relativas— de funcionamiento del mismo y una mayor profesionalización del escritor» (2013:4).



presente constituyen para la crítica «literaturas postautónomas» cuyas prácticas de escritura se anclan en un territorio cotidiano particular y se fundan en dos principios: «El primero es que todo lo cultural [y literario] es económico y todo lo económico es cultural [y literario]. Y el segundo postulado para esas escrituras es que la realidad [si se piensa desde los medios, que la constituirían constantemente] es ficción y que la ficción es realidad» (2).

Los valores literarios para Ludmer serían, entonces: la ficción anclada en un tiempo no presente y la determinación crítica de un texto, motivada por el distanciamiento del escritor en función de la problemática abordada. El puro presente y la indeterminación ficción / realidad no podrían establecerse como parámetros para valorar una obra literaria en el contexto del fin de la autonomía. Pero ¿Cuándo fue la literatura un campo puramente autónomo?

En relación con las afirmaciones de Ludmer, Contreras (2010a) considera que ese ensayo debe ser leído a la luz de *El giro cultural*, de Frederic Jameson, publicado en 1999. En ese libro se presenta al posmodernismo identificado en la expansión de lo cultural y la proclamación del fin de lo estético bajo los parámetros modernos, que implica una disolución de la autonomía de la esfera artística. La propagación de lo cultural produciría cambios en los modos de recepción de las obras junto con los valores estéticos (y literarios), ya que la importancia de las producciones artísticas radicaría ahora en el impacto subjetivador y transformador antes que en su especificidad literaria o artística:

Pronto veremos que en una cultura [...] tan abrumadoramente dominada por lo visual y la imagen, la noción misma de experiencia estética es demasiado escasa o excesiva: puesto que en ese sentido, dicha experiencia está hoy en todas partes y satura la vida social y cotidiana en general; pero es esta misma expansión de la cultura que ha hecho problemática la noción de una obra de

arte individual, y convirtió en algo así como una denominación fallida la premisa del juicio estético. (Jameson, 2010: 137)

El valor de la obra literaria en la posmodernidad, donde las fronteras entre las disciplinas ha colapsado y la autonomía estética ha llegado a su fin —en palabras de Jameson— está garantizado sólo si esa obra tiene un impacto subjetivador en su recepción, es decir, si se desplaza la valoración desde lo estético hacia la experiencia perceptiva. La expansión de lo cultural impide, según Jameson y Ludmer, no sólo la autonomía del arte o de la literatura, sino que imposibilita una crítica valorativa según los parámetros de valoración moderna de la literatura (¿lo literario?), puesto que la dificultad de discernir en la recepción de una obra literaria entre los conceptos tales como ficción-realidad, literario-no literario, económico-cultural provocan una indeterminación en los valores, o simplemente, una anulación de los mismos.

En consonancia con el texto de Ludmer, Beatriz Sarlo en «Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia» (2006) también apoya su argumento en función del análisis de algunas novelas publicadas a partir del año 2000 (*La Villa* y *Las noches de Flores* de César Aira, *¿Vos me querés a mí?*, de Romina Paula, la narrativa de Washington Cucurto; *La ansiedad*, de Daniel Link, entre otros) en función de la pregunta «¿cómo la ficción entiende a la historia», es decir, cómo es el tiempo de la historia en las novelas del presente. La hipótesis que sostiene Sarlo es que la literatura que se está escribiendo (el ensayo es del 2006) tiene al presente como el tiempo de referencia, «si la novela de los ochenta fue “interpretativa”, una línea visible de la novela actual es “etnográfica” [...] Las interpretaciones del pasado se reemplazan por *representaciones etnográficas del presente*» (Subrayado mío) (2006:2). Entre el documental y las tecnologías, la crítica considera que lo que ingresa al mercado son los no escritores o los que escriben mal y las obras «representativas de temas culturales del presente».

Así pues, en el artículo se exponen argumentos que están en sintonía con el de Ludmer en relación con una moral descriptiva y analítica en torno a los parámetros de validación para juzgar la narrativa contemporánea: 1) el tiempo «puramente» presente en la literatura, el registro «etnográfico» junto con el ingreso de lo «cultural» como rasgos distintivos de las escrituras que se publican entre el 2004 y 2006 —y que para las críticas son «lo nuevo» (la novedad como valor)— provocan una renuncia de «la función cognoscitiva y crítica propia del (mejor) arte» (Contreras, 2010: 137). En este sentido, lo nuevo (como valor) carecería de la distancia crítica que debería tener la literatura para considerarse como tal. Lo nuevo y el distanciamiento son, entonces, dos morales diferentes para valorar las novelas contemporáneas mencionadas. Podemos afirmar, entonces, que lo que subyace o aparece soslayado de manera tangencial en ambos ensayos (el de Ludmer y Sarlo) es la afirmación de que algunas escrituras surgidas a partir del año 2000 carecen del valor específicamente literario porque «lo cultural» (¿Cómo valor?) se ha expandido no sólo en lo concerniente a la temática de las obras sino en las configuraciones formales de esta literatura: la introducción de los que hablan y escriben mal, la incorporación de las nuevas tecnologías, el «realismo alegre y festivo».

En relación con los artículos referidos y compendiados anteriormente, se presenta las siguientes preguntas: ¿cuándo la literatura argentina fue un campo autónomo? ¿Podemos seguir leyendo el presente con paradigmas críticos propios de la modernidad? Al respecto, Alejandra Laera (2010) expone acertadamente que se debería pensar el valor no en términos de posturas dicotómicas —anulación total del valor singular o revisión del concepto a partir de lo plural—, sino

como una categoría instrumental. Porque así como no es cierto que perdura una confianza plena en el valor, tampoco lo es que se trate de una idea actualmente erradicada por completo. Basta observar el auge de los museos, de los premios;

basta observar, al menos todavía, libros, revistas, antologías, readers. *Estamos, desde ya, ante un valor que no es “puro”, pero ¿cuándo lo fue? (...) Creo, más bien, que el problema contemporáneo es que los objetos, cada objeto cultural, debe atravesar situaciones diversas y variadas, desde su ubicación local a su periplo transnacional.* Esas situaciones, [...] topan al objeto, lo enfrentan en ocasiones con el valor económico, en otras con el simbólico, con ambos, y aun con los valores entendidos en plural (esa escala de valores que sigue funcionando en el imaginario social y que muchos lectores todavía le piden a la literatura!). (Subrayado mío) (7-8)

Después de todo, seguir pensando en el valor o en los valores — o en su insistencia como plantea Contreras al final de su artículo (2000a) — como herramientas críticas para leer la literatura es apostar a otros modos de lecturas y de parámetros de valoración que el propio ámbito literario argentino del presente reclaman.

### **3.2. LA CRÓNICA, EN TORNO DE SU VALORACIÓN**

A finales de los años '90<sup>31</sup>, la crónica y el testimonio adquieren, en Latinoamérica, un lugar cada vez más importante en los medios masivos de difusión, como diarios y revistas —*Rolling Stone*, *Etiqueta negra*, *Gatopardo*, entre otras—, y también en el mercado con la publicación de libros en diferentes editoriales que, en su mayoría, son transnacionales (Aguilar, Debate, Grupo Editorial Norma, etc.). Al respecto, María José Sabo (2011) sostiene que se produjo «una institucionalización y legitimación que se observa en el tránsito que estos géneros realizan desde la página del diario, la revista o la radio hacia el libro, un formato de mayor impacto académico [...] a la par que la figura del cronista va

---

<sup>31</sup> En agosto de 1999 salen a luz una serie de revistas como *Soho*, *Gatopardo*, *Latido*, que sentarán las bases para la publicación y proliferación de crónicas. En ese mismo año, María Moreno irrumpe con su voz en una de las ya desaparecidas revistas, *Latido*; Martín Caparrós publica *La guerra moderna*, y Tomás Eloy Martínez, *El sueño argentino*. También hacia finales de la década del noventa, Alarcón y Licitra ya se distinguen en diferentes medios periodísticos: *Página 12* y *La Nación*, respectivamente.

adquiriendo mayor importancia» (2). En el 2001, tiene lugar la primera edición del Premio Cemex-FNPI (Fundación Nuevo Periodismo), un galardón que reconoce la calidad y el trabajo de los periodistas de fotografía, internet, radio, televisión y texto, y que será fundamental para la constitución de una «élite» para el género.

Asimismo, según Juan Poblete, «el género acaba de recibir su espaldarazo institucional (simultáneamente académico y editorial) con la concesión del Primer Premio de Crónica Seix Barral en 2006» (2007:71). La crónica emerge «casi indisolublemente ligada a la crisis y transformación neoliberal de las economías y las sociedades latinoamericanas» (71) y

*podría postularse como el género que mediatiza el choque entre las subjetividades heterogéneas de lo social popular y la identificación neoliberal de democracia electoral y económica de mercado como el horizonte único de la vida en el momento de su globalización [...] la crónica responde a lo que podría llamarse *ciudadanías de emergencia* (crisis y aparición) aquellas colocadas en el espacio en que la re y desestructuración de lo nacional por lo transnacional y global se enfrenta a la presencia física en las ciudades globales de los cuerpos marcados de aquellos que excluye de sus formas segmentadas de inclusión. (Subrayado mío) (85-86)*

En consecuencia, cuando el neoliberalismo expulsó a numerosos ciudadanos a los márgenes de la ciudad y del sistema político y económico hegemónico y el mercado resultó esa gran máquina de exclusión y consagración, la crónica se convirtió en un lugar de enunciación y puesta en escena en donde todos hablaron (cfr. Montaldo, 2011).

Por otra parte, el interés que comenzó a tener la crónica contemporánea en los ámbitos académicos e intelectuales estuvo signado también por las relecturas de la crónica modernista que algunos críticos latinoamericanos realizaron desde los años '80 en adelante. Hasta ese entonces, el modernismo había sido estudiado especialmente a partir de los poemas y novelas, entendidas como formas consagradas, es decir, «los recintos

sagrados en donde era posible atesorar el patrón oro de la alta literatura» (Bernabé, 2010: 3). En cambio, en el libro *La crónica modernista latinoamericana* (1983), Aníbal González considera que la crónica como «relato histórico» del modernismo sirvió de vehículo diseminador de nombres de autores, de obras, de ideas estéticas. Y, asimismo, hace hincapié en la relación-tensión que mantuvo la crónica con el canon configurado por los otros textos modernistas (poesía y novela) y con el periodismo:

Los modernistas fueron el primer grupo de escritores hispanoamericanos en percibir, padecer y utilizar el poder de la prensa. Intentaron subvertir el poderío que sobre ellos tenía el periodismo [...] hicieron de la crónica un género más literario que periodístico y lo convirtieron en un vehículo de intercambio e intercomunicación literaria. (1983: 65)

Según González, a diferencia de los cronistas modernistas, los contemporáneos ven al periodismo como una manifestación textual ni más ni menos autorizada que la literatura.

Por su parte, Julio Ramos, en *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX* (1989), manifiesta que la crónica modernista fue la condición necesaria que hizo posible la modernización literaria y la emergencia de zonas cotidianas que hasta ese momento habían estado excluidas de la representación en la literatura de manera sistemática. En cuanto a la relación con el periódico, postula que si bien la crónica modernista dependió de él, éste constituyó un límite para la literatura pero ese «límite asimismo es una condición de posibilidad del “interior”, marcando la distancia entre el “campo propio” del sujeto literario y las funciones discursivas otras, ligadas al periodismo y a la emergente industria cultural urbana» (91).

Otra crítica que relee las crónicas modernistas es Susana Rotker, quien en su libro *La invención de la crónica* (1992), en sintonía con los demás investigadores, la considera como punto de partida para la creación de la literatura como campo autónomo, y a su vez, afirma que «como material periodístico las crónicas debían presentar un alto grado de

referencialidad y actualidad (la noticia), como material literario han logrado sobrevivir en la historia una vez que los hechos narrados y su cercanía perdieron toda significación inmediata, para relevar el valor textual en toda su autonomía» (101).

Ahora bien, lo que se desprende de estos textos críticos que ahondan en la reflexión sobre la crónica modernista es que su análisis viró hacia el estudio sobre los vínculos —tensos— con el periodismo y el mercado y le otorgó, casi un siglo después, un lugar privilegiado en el proceso de autonomización, relativo, de la literatura con respecto a otros campos<sup>32</sup>. Decimos relativo porque si bien es cierto, como puntualizan algunos de los críticos, que en este período el escritor comenzó a profesionalizarse, también es cierto que dependió de otros campos (como el periodismo o la política) para hacerlo. De ahí que, con el modernismo, la crónica se sitúa en la encrucijada de tres instituciones: el periodismo, la literatura y el mercado y la política. En consecuencia, se instaure dentro del mercado de bienes simbólicos como una mercancía que el cronista debe vender. Al respecto, Bernabé en «Sobre márgenes, crónica y mercancía» (2010) sostiene que:

A partir de su inserción en el periodismo como mercancía, la crónica cumplió y cumple funciones decisivas en el campo cultural y literario. Podríamos decir que es un doble recurso: al mismo tiempo que representa la posibilidad de un ingreso de dinero es una estrategia para forjar un nombre de autor. Sin embargo, a la hora de evaluar una obra rara vez la crónica fue considerada una práctica de escritura virtuosa. (Subrayado mío) (2)

---

<sup>32</sup>Molina (2013) plantea que « al tiempo que Bourdieu reafirma la autonomía de los espacios, pone en evidencia su relatividad y el mercado simbólico sería, de este modo, un espacio de intersección entre el campo económico y el intelectual/artístico» (2013:3) y « lejos de implicar una simplificación en un polo autónomo [...] se define como un espacio social de producción e intercambio cultural, estructurante y estructurado en la dualidad económico-simbólica, en la autonomía relativa de lo artístico respecto de lo económico [...] pero nunca en un purismo reduccionista totalmente autónomo» (3).

Entonces, la crónica actúa o participa, al mismo tiempo, en el campo literario, el campo cultural, y en el campo económico. En el campo cultural, podríamos pensarla en relación con aquello que analizamos en el capítulo anterior en función de su intervención e interpelación ética: «intercede para que se produzca el encuentro entre el lector y aquello que permanece invisible a primera vista o aquello que no vemos — o mejor— no queremos ver. Intervención [...] como una forma de provocación capaz de desmontar las posturas e imposturas del simulacro » (Bernabé 2006, 13). En el campo literario, creemos que el estudio de las crónicas nos permite reflexionar sobre las valoraciones que están en juego a la hora de leer la literatura del presente. «Si la crónica fue pensada como un lugar lateral, descentrado, menor, hoy pertenece al *mainstream* de la ciudad letrada [...] por la crónica circula prestigio y dinero, prebendas y reputación, premios y publicaciones. Es un género en alza que se ha profesionalizado» (Tabarovsky, 2014:2). Y en el campo económico, la crónica permite a los escritores hacerse de un nombre de autor dentro del mercado editorial.

En función de la masividad, sin embargo y como asevera Bernabé, cuando se evalúa una crónica rara vez se la considera una escritura virtuosa y habría que preguntarse hasta qué punto la crítica literaria actual sigue considerando las novelas, poemas y ensayos como formas consagradas con valor literario. Entonces, ¿En qué sentido se valora a las crónicas? ¿Qué moral/es valorativa/s se pone/n en escena para leer las crónicas contemporáneas? Esbozaremos algunas respuestas en función de las crónicas elegidas para nuestro corpus (con el deseo de *a posteriori* extender este análisis a otras formas textuales).



### 3.3. TRES CASOS: LAS CRÓNICAS ARGENTINAS CONTEMPORÁNEAS

Sarlo, en el ensayo «Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia», utiliza el adjetivo «etnográfico»<sup>33</sup> para valorar las obras literarias que se publicaron posteriores a los años 2000 y que tienen al presente como tema de representación y, asimismo, conforman el abanico de «lo nuevo» en la literatura argentina. El efecto etnográfico en algunas novelas contemporáneas, dice Sarlo, surge porque entre «narrador e “informante” la distancia del registro es mínima» (2006:4). Si bien la crítica no menciona a las crónicas dentro de su corpus, podemos hacer extensivo este análisis a las obras de nuestra tesis, que fueron publicadas luego del año 2000. ¿Qué pone en juego Sarlo en el escenario de la crítica argentina, con el término etnográfico, que posteriormente lo vincula con el arte

---

<sup>33</sup> En el apartado «El artista como etnógrafo», Hal Foster señala que la antropología es percibida como la ciencia de la *alteridad*, es decir, una disciplina que toma la *cultura* como su objeto y se constituye como la práctica y la teoría posmoderna. «La etnografía es considerada contextual, una característica cuya demanda a menudo automática los artistas y críticos contemporáneos comparten hoy en día con otros practicantes, muchos de los cuales aspiran al trabajo de campo en lo cotidiano.» (2001: 186). Al final del capítulo, Foster manifiesta que es necesario reflexionar sobre el arte contemporáneo para «protegerse» contra una sobreidentificación con el otro (mediante el compromiso o la autoalteración). Frente al peligro de la poca, o nada, distancia, el crítico aboga por una obra paraláctica que intente enmarcar al enmarcador cuando éste enmarca a otro. Sin embargo, Foster se pregunta: «¿la distancia crítica que garantiza? ¿se ha convertido esta noción en algo de algún modo mítico, acrítico, una forma de protección mágica, un ritual de pureza por sí mismo? ¿Es tal distancia aún deseable, por no decir, posible? Quizás no, pero una sobreidentificación reductora con el otro no es tampoco deseable. » (2007). No obstante, esa aparente distancia de la distancia crítica se rompe con el adverbio quizás, porque en la última frase del capítulo leemos: «la distancia crítica podría no ser tan mala idea después de todo.» (2007).

Cité estos párrafos del libro de Foster en función de lo etnográfico de Sarlo y, también, en relación con el valor concedido a la distancia crítica, uno de los valores determinantes para la intelectual a la hora de juzgar a la literatura del presente. Asimismo, si bien en las crónicas del corpus no hay una sobreidentificación con la «alteridad», en Alarcón especialmente hay un compromiso con los sujetos que pone en escena. Incluso, la intervención de los cronistas en el territorio sobre el que narran hace difícil «juzgarlas» desde la pretendida distancia crítica. De modo que el estudio de estas textualidades nos permitirán desarmar los juicios críticos, considerados legítimos, y proponer otros, como el de sutura de Link (siempre plausibles de modificarse).

contemporáneo en su rasgo documental? Consideramos que al poner el foco en el «registro plano» del documental en las novelas que analiza desplazaría o negaría el valor literario de los textos que problematizan o refieren sobre el presente. Este juicio se hace evidente en función de la moral valorativa moderna que Sarlo exhibe (y exige) todavía para leer la literatura como campo autónomo: el distanciamiento preceptivo que el escritor debe mantener con respecto a lo que escribe.

Ahora bien, en relación con las tres crónicas —*Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros* (2003)<sup>34</sup>, *Si me querés, quereme transa* (2010), ambas de Cristian Alarcón; y *Los otros* (2011), de Josefina Licitra— que problematizan sobre la villa, un asunto de índole social, político y económico que atañe al presente de la enunciación de las obras, la pregunta que se vuelve ineludible es ¿qué valor o valores podemos observar en estas escrituras? O ¿desde qué consideraciones valorativas las leemos? En primer lugar, la investigación de esta tesis estuvo supeditada a sostener que estas crónicas pertenecen a la tradición de las crónicas inaugurada por las Crónicas de Indias (véase capítulo 1) y no a la corriente de las crónicas de investigación periódicas. Como explicita Bernabé:

Son literarias pero fuertemente invadidas por la imaginación técnica y sus estrategias de producción cultural [...] Son literarias pero rechazando cualquier división entre cultura y economía, entre arte e industria cultural, entre escritura y tecnología. Son literarias pero a condición de intervenir en la vida cotidiana. (Bernabé: 2010, 8)

---

<sup>34</sup> Cristian Alarcón en una entrevista realizada por Álvaro Bisara sostiene que concibe a la literatura como un espacio para reflexionar, criticar, pensar pero, al mismo tiempo, que no abandona el cuento que tiene que contar. Este concepto surgió, dice Alarcón, luego del «contacto con los académicos y del interés morbosos de ellos en *Cuando me muera...*, porque al libro lo ven como una etnografía, por lo que dice abiertamente Beatriz Sarlo» (S/D).

En segundo lugar, adherimos la hipótesis de Avelar: el valor es siempre un producto social y es «el resultado de una pugna entre grupos sociales cuyo resultado no está dado de antemano» (6). No existe una presunta universalidad de los fundamentos estéticos sino que los valores constituyen una herramienta contingente que está en continua reformulación y reajuste.

En relación con las dos aseveraciones anteriores, inferimos que las crónicas devienen literarias cuando, paradójicamente, el valor literario (ya no es el único valor) que en ellas se configura, se singulariza al aglutinar a todos los otros valores puestos en juego en esas textualidades, a saber, el valor social y cultural (intervención en la vida cotidiana, volver a relatar desde la mirada y el cuerpo del cronista un suceso enunciado desde la lógica de los medios de comunicación), el valor económico (no es una novedad considerar que las crónicas son mercancías dentro del mercado simbólico y que posibilita a los escritores crear un nombre de un autor), el valor comunicacional (su diferenciación con los discursos propuesta desde los medios de comunicación, a través de la apropiación y reformulación de algunas de sus mismas lógicas espectaculares). En este sentido, lo literario, como valor que sobrevive frente a otros valores, convierte a las crónicas en escrituras de «disenso» (Rancière, 2010) que desarticulan el contexto y escapan de él. Es decir, los cronistas cambian las coordenadas de lo representable y «los modos de la ficción crean así un paisaje inédito de lo visible, formas nuevas de individualidades y de conexiones» (Rancière, 2010: 67). El registro de uno de los paisajes problemáticos del contexto social (la villa, la violencia, el abandono estatal) que las obras visibilizan —lo etnográfico para Sarlo— no constituye una escenografía populista sino que en la pulsión de lo documental ingresa también lo político del arte en tanto las obras crean un régimen de visibilidad y hacen hablantes a sujetos que hasta entonces no habían tenido la palabra.

Por otra parte, en las crónicas *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, *Vidas de pibes chorros*; *Si me querés, quereme transa*; y *Los otros*, penetran no sólo el espectáculo sobre la villa y las intervenciones que realizan los escritores cuando traspasan los límites de ese otro lado de la ciudad, además lo hace el mercado (editorial y el comercio ilegal). En el interior de las crónicas, aparece la representación del mercado ilegal que determina de diversos modos las relaciones sociales y económicas dentro de la villa. En este sentido, Alarcón expone, en su primer libro, que Matilde y sus hijos fueron unas de las tantas familias de excluidos que quedaron en la primera fila de desclasados con la implementación de políticas neoliberales puestas en práctica por el neoliberalismo y, de allí que «Javier, Manuel y Simón ingresaron, casi sin preámbulos al asalto a mano armada que les daría dinero como para vivir ellos también, a su manera, la fiesta que los sectores más acomodados vivían a pleno con el gobierno de la corrupción, el tráfico y el robo a gran escala» (Alarcón, 2003:82).

Antes de la muerte del *Frente*, el acto de salir a robar se cumplía siguiendo los códigos que éste había instituido a fuerza de imponer respeto y orgullo entre los vecinos. De ahí que, el mito del ladrón dadivoso quedó cifrado, según relata el cronista, en el robo del camión de la Serenísima, al que «secuestraron, lo vaciaron todo en esos carros tirados por caballos en que muchos de la villa juntan cartones por las noches, y lo repartieron» (2003:51) entre todos «los pibes» de la villa, e incluso, parte del botín fue a parar a las cárceles donde se encontraba algún amigo del *Frente*. Sin embargo, con su asesinato, terminaron también los *modus operandi* de los ladrones dedicados «a robar fuera de los límites del propio territorio» y aparecieron «los nuevos pibes chorros dedicados a saquear a los vecinos sin distinguir en las víctimas ni nombre, ni sexo, ni edad» (2003:148-149). Los «Sapitos» son los adolescentes que, bajo el efecto de la droga (pastillas, pasta base),

roban en su mismo territorio para los transas, una palabra del *argot* villero que designa a los traficantes de drogas que mantienen alianzas con la policía. Entonces, como plantea Bernabé con respecto a *Cuando me muera*, Alarcón

Pone en escena los modos que circulan los bienes y las formas que asume la economía en los espacios de desviación. Exhibe las leyes del mercado que desde los noventa neoliberales funcionan aceitadamente y que la villa reproduce en su interior: inmenso mercado clandestino para la circulación de armas, drogas y objetos robados bajo la sombra de un estado débil o encubridor. (2010:13)

Por otra parte, el mercado ilegal de los transas aparece relatado «desde adentro» en *Si me querés*. Un negocio que se desarrolla, en la crónica, al ritmo de la música popular de las comunidades de inmigrantes peruanos y bolivianos y del intercambio comercial «que se prestan y se convidan, se venden y se compran, en un incesante juego de valores» (2010:199). Para evitar ser atrapados y encarcelados por la justicia, las transacciones ilegales y clandestinas del narcotráfico se desenvuelven en secreto, evitando, al mismo tiempo, la ostentación del crecimiento económico:

La salsa es como el narcotráfico. El asunto puede parecer desprolijo, pero requiere un movimiento calculado para no pisar al otro en el intento de desplazarse por el espacio acotado de un patio, sin presionar, sin avanzar sobre la pareja más de lo que el otro puede soportar, manteniendo el equilibrio y la gracia. Allí donde se nota el esfuerzo, allí donde un movimiento exagerado revela las dotes del bailarín o bailarina, se comente un error. Exagerar es para otros escenarios. No para la salsa. No para el narcotráfico. (2010: 227)

Josefina Licitra presenta, en *Los otros*, otro forma de mercado ilícito: la Salada, la feria de productos ilegales más grande en América Latina que había aparecido en los medios de comunicación argentinos por lo llamativo que ese mercado supone: «millones de productos cuelgan de los tinglados y millares de personas se apiñan en los pasillos para comprar lo que sea» (2011: 113). Allí trabaja Marcelo Rodríguez, el puntero político de su crónica. «El viaje hasta la feria», en palabras de Licitra, «fue un trayecto mudo en el que todas las formas del miedo sobrevolaban en el aire y las palabras no dichas. Juan

apagó la música: sólo el motor del auto, y el viento» (2011:115). Es en ese escenario donde la narradora expone su desasosiego y su no pertenencia al mundo que narra y que quedará resumido en la ya citada frase: « Soy una mujer de clase media haciendo un libro sobre pobres, las cosas como son. No quiero cruzar las vías. Quiero irme» (2011:119).

De modo que la villa, el mercado ilegal, la violencia, el espectáculo y la pobreza entran al campo literario con los escritores que oyen de primera mano las historias de los personajes que la pueblan y, de esa manera, les *devuelven la palabra*. Lo que ponen en juego estas crónicas es que los pobres, los que han sido expulsados del mercado, del mundo de la política y la educación, son recogidos por la escritura y ella se convierte en uno de los lugares en donde pueden —temporalmente— resistir y ser reconocidos; y en esa operación se encuentra el valor literario y diferencial de la crónica frente a otras prácticas y discursividades. Como plantea Montaldo (2011), a partir de los noventa, con las transformaciones ocasionadas por el neoliberalismo y la globalización, se pusieron en escena « situaciones de habla en todos los rincones de la vida en comunidad: todos comenzaron a hablar y contar sus experiencias, desde la literatura confesional a las participaciones en los *reality shows*, a través de formatos convencionales o sofisticados» (7). En este sentido, las crónicas también son una forma de construir una zona de enunciación para los expulsados y los sujetos ilegales del sistema, en sus múltiples manifestaciones.

La marginalidad no resulta tan marginal si reflexionamos en los movimientos y posibilidades que la villa como espacio de producción de nuevos sentidos otorga a los cronistas. Es un territorio con sus propias reglas y repertorio simbólico. De hecho, para Alarcón, la alianza que contrajo con la villa le significó la instauración de un nombre de

autor en el campo literario, y por consiguiente, su entrada en el mercado de los bienes simbólicos. Por otra parte, y en relación con el mercado editorial, en su segundo libro de crónica, jugó un rol importante el dispositivo autoral, ya que como mencionamos en el capítulo anterior, el cronista recurre al «éxito» y notoriedad que había adquirido con su primer libro para acercarse a uno de los entrevistados. Si bien Alarcón había publicado como periodista numerosos artículos sobre violencia, marginalidad, exclusión, en *Si me querés*, opta por afirmar su nombre de escritor reconocido antes que a la figura de periodista. Es como si el libro le otorgara mayor estabilidad y permanencia en el campo literario que la perecedera nota periodística, y por ende, adquiere reconocimiento. En ambos casos, transa con la villa para ingresar al mercado de los bienes simbólicos con cierta valoración en su nombre de autor.

En el caso de Josefina Licitra<sup>35</sup> ocurre otra cosa. La escritora ya había publicado un libro de crónicas, *Los imprudentes* (2007), producto de una oferta de la editorial Tusquets. Con su segundo libro sucede algo similar, la editora de Random House Mondadori, Glenda Vieites, le encargó que escribiera sobre el conurbano bonaerense. Debate, donde fue publicada la crónica *Los otros*, es una editorial que surgió en 1978 en Madrid y que pertenece actualmente a Penguin Random House Grupo Editorial (un sello multinacional fundado en el 2013, tras un acuerdo entre Bertelsmann y Pearson para fusionar sus respectivas empresas dedicadas a la edición: Random House y Penguin).

---

<sup>35</sup> Desde 1994 escribe para los medios nacionales (entre ellos el diario *La Nación* y las revistas *Rolling Stone*, *Newsweek*, *Veintitrés*, *Dulce Equis Negra* y *Lamujerdemivida*) y para revistas extranjeras como *Gatopardo* (Colombia), *El País Semanal* (España), *Etiqueta Negra* (Perú). Además, integra la nómina de autores de *En celo* (Sudamericana), una antología de cuentos sobre sexo. En 2004, su crónica «Pollita en fuga» (publicada en *Rolling Stone*) ganó el premio a mejor texto otorgado por la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, dirigida por Gabriel García Márquez. Actualmente dicta el taller de crónica periodística en la Fundación Tomás Eloy Martínez.

Licitra estuvo de acuerdo en ir a buscar historias «con potencial narrativo» (que se traduce en potencia para el mercado editorial) no sólo porque ese territorio cercano pero ignorado y remoto (para muchos) debía ser nombrado sino porque, —en palabras de la cronista—, «tenía —tengo— un presupuesto moderado y en consecuencia tenía —tengo— dificultades evidentes para ir a buscar historias a la Amazonia de turno» (2011:13). Así pues el mercado editorial, y el mercado a secas, determinan, de algún modo, la forma de literatura de Licitra.

Luego de «pasar» por varias posibles historias (un pastor evangélico que hacía exorcismos en Berazategui, quien le preguntó a la cronista cuánto pensaba ganar con el libro; un adolescente que enseñaba golf en un basural; una manzanera con quien salió a las seis de la mañana a repartir la leche, y que le sirvió para la escritura de una contratapa del diario *Crítica de la Argentina*; el encuentro y el paseo en motos con Damián Terrible, un ex Gran Hermano) dio con la imagen que buscaba para su libro en Lanús: la guerra entre dos barrios pobres, nucleados en torno a la muerte de un adolescente cartonero en un hecho confuso. De modo que Licitra también se convierte en transa entre el mercado y la villa, lugar a donde va a buscar el relato para su libro.

En definitiva, las crónicas estudiadas nos permiten reflexionar en torno al/los valor/ es que la literatura del presente exhibe. Las obras literarias contemporáneas reclaman juicios valorativos propios puesto que el campo literario no es un espacio cerrado y estable, por el contrario, se transforma y muta junto con otros campos, como el económico, el político y el cultural. Esto no significa que la literatura se halle en el fin de sus tiempos (tanta veces vaticinado) o que haya perdido su lugar significativo en la cultura. Pero, al mismo tiempo, no perdemos de vista que la literatura, a través de la exploración de los márgenes, confirma que como campo autónomo siempre será relativo.



Por otro lado, la insistencia en el valor literario es también una forma de no correr el riesgo de reducir a la crónica a un género estándar para el suplemento cultural, sino que, por el contrario poner en escena que es una forma textual que «tiene una biblioteca a sus espaldas y una mirada personal al frente» (Tabarovsky, 2014:2). Asimismo, este interés en aquellos valores que nos posibilita pensar y desarmar y volver a armar los cimientos críticos sobre los que se apoyan los juicios estéticos es también una confianza en el lugar relevante (y relativamente autónomo) que tuvo y tiene aún la literatura. Lejos de desaparecer, se enfrenta a una re acomodación y articulación de múltiples valores tamizados por el texto literario para la valoración o el juicio crítico. El campo literario se ha modificado en función de los cambios producidos en los modos de lectura y, en este sentido, como escribe Montaldo (2011) «acaso la tarea más interesante de la crítica de la cultura latinoamericana contemporánea sea, precisamente, desarticular conceptos, y aceptar que lo que alguna vez conocimos como arte, obra, autor, pero también política e ideología, ha ido mutando hacia otras formas de intervención cultural» (3). Sin perder de vista que la literatura es una práctica cambiante y que continuamente se está movilizando sustancialmente y con ella sus formas, valores y relaciones en su interior y fuera de ella.

En función de las consideraciones anteriores, sostenemos finalmente que a partir del estudio de las crónicas *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros*; *Si me querés, quereme transa*, de Cristian Alarcón y *Los otros*, de Josefina Licitra, podemos indagar sobre el amplio abanico de lecturas que se hicieron de la literatura del presente y, con ello, los valores que la crítica acepta o reniega pero que, sin embargo, estas textualidades reclaman. Esta obstinación demarca el punto de vista desde el que queremos leer hoy las obras literarias: la supervivencia de la literatura en el mundo contemporáneo.



## BIBLIOGRAFÍA

### CORPUS

ALARCÓN, C. (2003). *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros*. Buenos Aires: Verticales de Bolsillo.

---. [2010] (2012). *Si me querés, quereme transa*; Buenos Aires: Editorial Aguilar.

LICITRA, J. (2011) *Los otros. Una historia del conurbano bonaerense*. Buenos Aires: Editorial Debate.

### BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

AA.VV. (2007). *Crónicas filosas. Los mejores relatos de la Rolling Stone*. Buenos Aires: Publirevistas.

ALARCÓN, C. (Junio, 2001). «El santo de los ladrones» en *Página 12*, [en línea] <http://www.pagina12.com.ar/2001/01-06/01-06-17/pag19.htm>.

AMAR SÁNCHEZ, A.M. (1992). *El relato de los hechos: Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

AGUILAR, G. (junio, 2013). «La representación de la villa en el cine» y «Algunas películas recientes sobre las villas miserias» en *Informe Escaleno. Dossier Villa, Sociedad y Cultura*, [en línea] <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=52>.

AVELAR, I. (2009). «La construcción del canon y la cuestión del valor literario» en *Aisthesis* N°46, Santiago de Chile, [en línea] <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-7181200900020001>.

BARTHES, R. [1964] (2002). «Estructura del suceso» en *Ensayos críticos*, Madrid: Seix Barral, pp.259-272

---. (1968). «El efecto de realidad» en *Communications*, N° 11, París, [en línea] [http://www.farq.edu.uy/slv-i/files/2012/05/Barthes\\_Roland-El\\_efecto\\_de\\_realidad.pdf](http://www.farq.edu.uy/slv-i/files/2012/05/Barthes_Roland-El_efecto_de_realidad.pdf).

---. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Buenos Aires, Paidós

---. [1980] (2008). *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Buenos Aires, Paidós Comunicación.

BAUDRILLARD, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.

BENJAMIN, W. [1933] (1998). «Experiencia y pobreza» en *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Editorial Taurus, pp. 167-173.

---. [1936] (1991) *El Narrador*. Traducción de Roberto Blatt, Madrid: Editorial Taurus.

---. (1972) «El París del Segundo Imperio en Baudelaire» en *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, pp. 23-120.

BERNABÉ, M. (2006). «Prólogo» en *Idea crónica: literatura de no ficción iberoamericana / Sergio Chejfec... [et. al.]*, compilado por María Sonia Cristoff, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, pp. 7-25.

---. (Noviembre, 2010). «Sobre márgenes, crónica y mercancía» en *Boletín N 15* [en línea] en [www.celarg.org](http://www.celarg.org).

BASUALDO, A. (1999). *Crónicas ejemplares, diez años de periodismo antes del horror, 1965-1975*; Buenos Aires: Perfil Libros.

BOURDIEU, P. (Marzo-junio, 1980). «Los bienes simbólicos, la producción del valor» en *Punto de Vista* N° 8, Buenos Aires, año 3.

---. (1983). «Campo intelectual, campo de poder y habitus de clase» en *Campo del poder y campo intelectual*, Buenos Aires: Ediciones Folios. Traducción de Jorge Dotti y María Teresa Gramuglio.

---. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama.

CANAL FEIJOO, B. (1980) «La época colonial. Del Renacimiento al Barroco» en *Historia de la literatura argentina*. Tomo 1, «Desde la Colonia hasta el Romanticismo», Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

CARRIÓN, J. [editor] (2012). *Mejor que ficción. Crónica ejemplares*. Barcelona: Editorial Anagrama.

CATALIN, M. (2010) «Sergio Bizzio: el presente *entre* la novela y la televisión.» en Giordano, Alberto et, al.; *Cuadernos del Seminario I: Los límites de la literatura*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, pp. 88-112.

CONTRERAS, S. (diciembre, 2005). «En torno al realismo» en *Confines*, N°17.

---. (2006) «Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea», en *Orbis Tertius*, N°12.

---. (Noviembre, 2010a) «Cuestiones de valor, énfasis del debate», *Boletín N° 15* [en línea] [www.celarg.org](http://www.celarg.org)

---. (2010). «En torno de las lecturas del presente» en Alberto Giordano (ed.) en *Cuadernos del Seminario I. Los límites de la literatura*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, UNR.

---. (2013). «Realismos, cuestiones críticas» en Contreras, S. [et. Al.] *Cuadernos del Seminario 2: Realismos: cuestiones críticas*, Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina y Humanidades y Artes Ediciones.

---. (2014). « Los tiempos de Lucio V. Mansilla» en *Cuadernos Lírico*, [en línea] <http://lirico.revues.org/1710>

DEBORD, G. [1967] (1998). *La sociedad del espectáculo*. París: Champ Libre, traducción de Maldejo para el Archivo Situacionista Hispano.

DELEUZE, G. (1996) «La literatura y la vida» en *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, pp. 11-18.

---. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. (2004) *Mil mesetas*. Capitalismo y esquizofrenia. Madrid: Pre-textos

DERRIDA, J. (1989). «Violencia y metafísica. Ensayo sobre el pensamiento de Emmanuel Levinas.» en *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Ed. Anthropos. Traducción Patricio Peñalver, [en línea] <http://www.vivilibros.com/excesos/17-a-05.htm>.

---. (1995). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid. Editorial Trotta.

DIDI HUBERMAN, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

---. (2014) *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.

EL JABER, L. (2012). «Álvar Núñez Cabeza de Vaca. Gustos y olvidos. Legalidad, viaje y escritura» en *Cuadernos del CILHA*, Vol. 13, N° 2, [en línea]

[http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-6152012000200005&script=sci\\_arttext#n6](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-6152012000200005&script=sci_arttext#n6)

FERNÁNDEZ BRAVO, A. (noviembre, 2010) «Introducción: Elementos para una teoría del valor literario» en *Boletín N° 15* [en línea] [www.celarg.org](http://www.celarg.org).

FOSTER, H. (2001). «El artista como etnógrafo» en *El retorno de lo real*. Madrid: Ediciones Akal.

FOUCAULT, M. [1968] (2010). *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI.

GALLARDO, S. (2015). *Macaneos. Las columnas de Confirmado (1976-1972). Estudio preliminar, selección y notas de Lucía De Leone*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones Winograd.

GARRAMUÑO, F. (2009). «Los restos de lo real» en *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. (1984). «Humanismo, retórica y las crónicas de la conquista» en González Echeverría, R. [comp.] *Historia y ficción en la narrativa Hispanoamérica*. Caracas: Monte Ávila.

GROSSBERG, L. (2012). «Consideración sobre el valor: cómo salvar a las economías de los economistas» en *Estudios culturales en tiempo futuro. Cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.

GUTIÉRREZ, D. (2014). «La vida breve» en *Propuesta Educativa* 28, pp. 122–123.

GRAMUGLIO, M.T. (2002). «Introducción. El imperio realista» en *Historia crítica de la literatura argentina; el imperio realista* / Noé Jitrik y María Teresa Gramuglio, Buenos Aires: Emecé, pp.7-21

HORNE, L. (2011). *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

JAMESON, F. (2010). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*, Buenos Aires: Manantial.

JARAMILLO AGUDELO, D. [editor] (2010). *Antología de crónica latinoamericana actual*, Bogotá: Alfaguara.

JAY, M. (2009). *Cantos de experiencia: variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós.

JITRIK, N. [director] (2002-2010). *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires: Emecé.

KAMENSZAIN, T. (2007). «Testimoniar sin metáfora. La poesía argentina de los 90» en *La boca del testimonio*, Buenos Aires: Editorial Norma.

LADDAGA, R. (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

LAERA, A. (2003). *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

---. (Octubre, 2010). «Entre el valor y los valores» en *Boletín N° 15*, [en línea] [www.celarg.org](http://www.celarg.org)

LÉVINAS, E. (2000). «El rostro»; «La responsabilidad para con el otro» en *Ética e infinito*, Madrid: A. Machado Libros. Traducción de Jesús María Ayuso Díez.

LINK, D. (2009). *Fantasmas: Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.



LUDMER, J. (comp.) (1994). *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

---. (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Libro Perfil.

---. (Diciembre 2006; mayo 2007) «Literaturas postautónomas» y «Literaturas postautónomas 2» [en línea] [www.loescrito.net](http://www.loescrito.net).

---. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

MARTÍN-BARBERO, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*; México: Ediciones Gili

---. (2002). *Oficios de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.

MASIELLO, F. (2001). *El arte de la transición*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

MASOTTA, O. (2010). «Después del pop: nosotros desmaterializamos» en *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, pp. 273-303.

MIGUEZ, D. (2010). *Los pibes chorros: estigma y marginación*. Buenos Aires: Campo Intelectual.

MOLINA, C. (2010) «Relatos de mercado. Una definición y dos casos de la literatura latinoamericana» en Giordano, Alberto (ed.) *Cuadernos del Seminario I*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina.

---. (2013). *Relatos de mercados*, Rosario: Fiesta Ediciones, CELA.

MONTALDO, G. (2011). «La invasión de lo político» en *E-misférica 8.1 Performance-Vida*, [en línea] <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-81/montaldo>

- MORENO, M. (febrero, 2010). «Arriba los corazones» en *Página 12*, [en línea] <http://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-140919-2010-02-24.html>
- . (Enero, 2010). «La crónica rabiosa» *Página 12* [en línea] <http://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-139155-2010-01-28.html>.
- MUÑIZ, M.G. (2009, 29 de noviembre). «Protagonismo villero: la nueva fisonomía de una Buenos Aires marginal en la segunda mitad del siglo XX », Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Debates, [en línea] [https://www.researchgate.net/publication/40654350\\_Protagonismo\\_villero\\_la\\_nueva\\_fisonomia\\_de\\_una\\_Buenos\\_Aires\\_marginal\\_en\\_la\\_segunda\\_mitad\\_del\\_siglo\\_XX](https://www.researchgate.net/publication/40654350_Protagonismo_villero_la_nueva_fisonomia_de_una_Buenos_Aires_marginal_en_la_segunda_mitad_del_siglo_XX).
- ORTIZ, O. (2010, 26 de septiembre). «La literatura del narcotráfico» en *La Jornada Semanal*, N° 812 [en línea] en <http://www.jornada.unam.mx/2010/09/26/sem-orlando.html>.
- PAGNI, A. (2010). «Ser o no ser turista. Relatos de viajes a Europa» en Laera, Alejandra [directora del volumen] *Historia crítica de la literatura argentina*, tomo «El brote de los géneros», Buenos Aires: Emecé.
- PARCHUC, J. C. (Julio/septiembre, 2013) «Marcas sobre una página: escritura y legalidad» en *Question*. Vol. 1, N.º 39. [En línea] [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/29641/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/29641/Documento_completo.pdf?sequence=1).
- PAULS, A. (1982). «Sobre las causeries de Mansilla. Una causa perdida» en *Lecturas críticas*, N° 2.
- PIGLIA, R. (1993). *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones De La Urraca.

POBLETE, J. (2007). «Crónica y ciudadanía: en tiempos de globalización neoliberal: la escritura callejera» en *Tras las huellas de una escritura en tránsito. La crónica contemporánea en América Latina*. Ed. Graciela Falbo. Buenos Aires: Ediciones Al margen, pp. 71-88.

PRIETO, A. (mayo, 2009). «Son crónicas que posponen su lector» en *Revista Eñe*; Buenos Aires, [en línea] [http://edant.revistaenle.clarin.com/notas/2009/05/23/\\_-01923353.htm](http://edant.revistaenle.clarin.com/notas/2009/05/23/_-01923353.htm)

RAMOS, J. (1989). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.

RANCIÈRE, J. (2011). *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Editorial Bordes Manantial.

REGUILLO, R. (2007). «Textos fronterizos. La crónica una escritura a la intemperie» en *Tras las huellas de una escritura en tránsito. La crónica contemporánea en América Latina*. Ed. Graciela Falbo, Buenos Aires: Ediciones Al margen, pp. 41-50.

RETAMOSO, R. (2002). «Roberto Arlt, un cronista infatigable de la ciudad» en Noé Jitrik (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 6 «El imperio realista»; Buenos Aires: Emecé Editores, pp. 299-391.

REYES, A. (1988). «Las cartas de Hernán Cortés» en *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Tomo 1, «Época Colonial». Barcelona: Crítica.

ROJAS, R. (1924). «Los Coloniales» en *Historia de la literatura argentina*, Tomo XI. Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft, 1957.

ROTKER, S. (1992). *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Letra Buena.

SABO, M.J. (septiembre, 2011). «Lugares teóricos de construcción de valor: la crónica y el testimonio», ponencia presentada en el VII Encuentro Interdisciplinario de Ciencia

sociales y humanas, Facultad de Filosofía y Humanidades, Córdoba, Argentina. [En línea] [publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/7encuentro/article/.../515](http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/7encuentro/article/.../515).

SAÍTTA, S. (agosto/ diciembre, 2002). «La narración en la pobreza en el siglo veinte» en *Revista Nuestra América*, N°2.

SALAS, H. (2013). *Conversaciones con Raúl González Tuñón*. Buenos Aires: Grupo Editorial Sur.

SARLO, B. [1994] (2006). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Seix Barral.

---. (1995) *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

---. (2006). «Sujetos y tecnología. La novela después de la historia» en *Punto de Vista*, N° 86.

---. (2009). *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI.

SCHEJTMAN, N. (Febrero, 2010). «Desde el frente» en *Página 12*, [en línea] <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3725-2010-02-21.html>.

SUELDO, M.A. (2013). «Cumbia literaria: apuntes para un ideologema en la literatura argentina del siglo XXI» en *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, [en línea] <http://escholarship.org/uc/item/9s46z62r#page-2>

TABAROVSKY, D. (noviembre, 2014) «Crónica: menos es mejor» en *Informe Escaleno*, [en línea] <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=281>.

TOMÁS, M. (2011). *La Argentina crónica. Historia reales de un país al límite*. Buenos Aires: Editorial Divulgación.

WALSH, R. (1956) (1972). *Operación masacre*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.

WORTMAN, A. (2007). *Construcción imaginaria de la desigualdad social*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

ZEIGER, C. (18 de junio, 2006). «Srur, paredón y después» en *Radar*, *Página 12* [en línea]  
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3068-2006-06-18.html>

#### **BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA-CRÍTICA GENERAL**

AAVV. (1967-1968). *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

AAVV. (1980-1983). *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

AGAMBEN, G. (2004). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Traducción de Silvio Mattoni.

---. (2010) [2006-2007]. “¿Qué es lo contemporáneo?”, en *Otra parte*, N°. 20, pp. 77-80.

---. (2011) « ¿Qué es un dispositivo». *Sociológica* 73, pp. 249–264.

AGUDELO, P.A. (2011). « (Des)hilvanar el sentido/los juegos de Penélope. Una revisión del concepto imaginario y sus implicaciones sociales» en *Uni-Pluri/Versidad*. Vol.11, N°

3 [en línea]

<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/unip/article/viewFile/11840/10752>

.

APPADURAI, A. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Ediciones Trilce.

AUERBACH, E. [1942] (1996). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.

- BARTHES, R. [1980]. (2008) *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. Buenos Aires: Paidós Comunicación, 2008.
- . (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Buenos Aires, Paidós.
- BORGES, J.L. [1960] (2005). «Kafka y sus precursores» en *Otras inquisiciones*, Buenos Aires: Emecé.
- ECO, U. [1986] (1999). *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Editorial Lumen-
- FAROCKI, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Ediciones Akal.
- FOUCAULT, M. (1999). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2001). *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.
- . (2005) [1997]. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria.
- HOBBSBAWM, E. (1983) [1959]. *Rebeldes primitivos. Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*. Barcelona: Ariel S.A.
- LEWIS, O. (1961) (1964) *Los hijos de Sánchez. Autobiografía de una familia mexicana*. México: Editorial Joaquín Mortiz, S.A, segunda edición en español.
- MASOTTA, O. (2010). *Conciencia y estructura*. Prólogo de Diego Peller. Buenos Aires: Eterna Cadecia.
- NEGRI, T. (2000). *Arte y multitud. Arte y multitud .Ocho cartas*. Madrid, Editorial Trotta.
- PIGLIA, R. (1993). *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: de La Urraca.
- PRIETO, M. (2006) *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- RAMA, A. (1984). *La ciudad letrada*. Montevideo: Comisión Uruguay pro Fundación Internacional.

SASSEN, S. (2007). *Una sociología de la globalización*. Buenos Aires: Katz.

VATTIMO, G. (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.

WILLIAMS, R. (2001) [1973]. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.

## ENTREVISTAS

ALARCÓN, C.; BOURGOIS, P. (2010, septiembre/diciembre). «Narrar el mundo narco: diálogo con Cristian Alarcón y Philippe Bourgois» en *Salud colectiva*, Vol.6, N°3 [en línea] <http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S185182652010000300008>.

ALARCÓN, C. y OLGUÍN, S. (2010). «Historias al margen/1» [en línea]. *Blog Eterna Cadencia*. <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/9538>.

JACKSON, D. L.; TABOADA, C. (2010). «Entrevista a Cristián Alarcón» en *Revista Pterodáctilo. Revista de arte, literatura, lingüística y cultura*. Department of Spanish and Portuguese. The University of Texas at Austin. N° 9 [en línea]. <http://pterodactilo.com/numero9/?p=2132>.

ALARCÓN, C. (5 de junio 2014). «El pibe chorro protagoniza la gauchesca de la modernidad» [en línea] en <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/36026#more-36026>

BISAMA, A. (sin fecha). «Cristián Alarcón y su literatura anfibia» en *Dossier* N° 16 [en línea] <http://www.revistadossier.cl/cristian-alarcon-y-la-literatura-anfibia/>.

BÚMBALO, A. (Noviembre, 2003). «La novela de los pibes chorros», *Diario Los Andes* [en línea] <http://archivo.losandes.com.ar/notas/2003/11/2/cultura-89647.asp>

LUDMER, J. (1 de diciembre, 2007). «Elogio de la literatura mala» en *Revista Ñ* [en línea] <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2007/12/01/u-00611.htm>.

## DICCIONARIOS

CABRERA, R. (1837). *Diccionario de etimologías de la lengua castellana*. Madrid:

Imprenta de Don Marcelino Calero [en línea]

[https://books.google.com.ar/books/about/Diccionario\\_de\\_etimologias\\_de\\_la\\_lengua.html?id=AtRFAAAACAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.com.ar/books/about/Diccionario_de_etimologias_de_la_lengua.html?id=AtRFAAAACAAJ&redir_esc=y)

GARCÍA SIERRA, P. (1999), *Diccionario filosófico, manual de materialismo filosófico*, [en

línea] <http://www.filosofia.org/filomat/index.htm>.